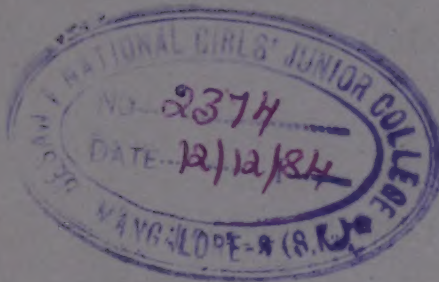

ಜಾಗರ
ಎಂ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ



ಜಾಗರ

ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು



ಎಂ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

ಸುಮನಸಾ ವಿಚಾರ ವೇದಿಕೆ ಚೊಕ್ಕಾಡಿ ದ ಕ

JAAGARA (Kannada). A Collection of Critical essays on Yakshagana, Written by M Prabhakara Joshy M Com Lecturer Besant Junior College Mangalore 575003 Published By Sumanasa Vichara Vedike Chokkady 574212 Da Ka Printed at Kiran Printers Bellare 574212 Da ka

First Impression 1984 Pages 146+viii

Price Rs 15

Cover Design : **Yajna Mangalore**

ಬೆಲೆ ಹದಿನೈದು ರೂಪಾಯಿ

ಮುನ್ನುಡಿ

ಇತ್ತ ದಟ್ಟವಾದ; ವಿವರ ವಿವರಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸಬಲ್ಲ ಎಚ್ಚರವಲ್ಲ. ಅತ್ತ ಎಲ್ಲದಕ್ಕು ಕರಿಮುಸುಕು ಎಳೆದಂತೆ ಗಾಢ ಸುಷುಪ್ತಿಯಲ್ಲ. ನಡುವಣ ಸ್ವಪ್ನ ರಮ್ಯ; ಅರ್ಧನಿಮೀಲಿತ ಮಾಯಾಲೋಕವೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಕಲೆ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ; ಚಿತ್ರ; ಶಿಲ್ಪ; ನಾಟ್ಯ - ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅರೆತೆರೆದ ಅಂದರೆ ಅರೆಮುಚ್ಚಿದ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸೋಂಕಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳುವೆ - ಈ ನಿಸ್ತರಂಗ ಧ್ಯಾನ ಸ್ಥಿತಿ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಲಕ್ಷಣ ವಿದ್ಯಮಾನ ಇದೆ. ಕಲೆ ನಿರ್ಮಿಸುವ; ವಾಸ್ತವವನ್ನು ದಾಟಿದ ಭ್ರಮಾದ್ಭುತ ಪ್ರಪಂಚ, ಖಚಿತವಾದ; ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಲೆಕ್ಕಚಾರದ "ಶಾಸ್ತ್ರ"ದ ಗಟ್ಟಿನೆಲದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ. ಚಾಚೂ ತಪ್ಪಬಾರದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾಳಗತಿ, ಆ ಗತಿಯಲ್ಲೇ ಹರಿವ ಲಯ, ಲಯಾನುಸಾರಿಯಾಗಿ ನರ್ತಕನ ಹೆಜ್ಜೆ; ಮೈ, ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾದ ವೇಷರಚನೆ-ಇವೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟು ಎಷ್ಟು ಗಂಭೀರ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂಥ ಮನೋಧರ್ಮವೂ ಈ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮುರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಗ್ಗಿಸುತ್ತದೆ. ಮನೋಧರ್ಮ ಅರಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಹುಡುಕತೊಡಗಿದಾಗ, ಚೌಕಟ್ಟೇ ಕೊಂಚ ಮುನ್ಸರಿದು, ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಗೊಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ಅದರ ಸುತ್ತ ಚೌಕಟ್ಟಾಗೇ ನಿಂತಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ನಮಗೆ. ನಮ್ಮ ಅಳವಿಗೆ ಇನ್ನೇನು ಸಿಕ್ಕಿತು ಎಂದು ತೋರುವ ದಿಗಂತದಂತೆ. ಈ ವಿದ್ಯಮಾನ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ, ಹಾಗೆ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುವುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಆತ್ಮ ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸು ಮೈಯಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡಿದಂತೆ, ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊನಚಾದ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳ ನಡುವೆ ಕನಸಿನ ಲೋಕವೊಂದು ಮೈತೋರುವುದು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಿತ್ಯಾನುಭವ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಂಥ ಧ್ಯಾನ ಸದೃಶ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕೊಡತಕ್ಕ ಕಲೆಗಳು ವಿಮರ್ಶಕನೆಂಬ ಮೂರನೆಯ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಲೆ ಎಂದೇನು? ಸಮಗ್ರ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸು ನೆಟ್ಟಿರುವುದೇ "ಸರಸ್ವತ್ಯಾಸ್ತತ್ವಂ ಕವಿ ಸಹೃದಯಾಖ್ಯಂ ವಿಜಯತೇ" ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯ - ಇವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮೂರನೆಯ ಬಣವಿಲ್ಲ. ಇದ್ದರ ಆ ಹೊರಗಿನವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಇಲ್ಲ.

ಅಂದರೆ ಏನು?

ವಿಮರ್ಶಕ ಮೂರನೆಯ ಮನುಷ್ಯನೇ ಅಲ್ಲ. ಸಹೃದಯನದ್ದೇ ಚಾಚಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಮೈ ವಿಮರ್ಶಕ. ರಸಾನುಭವದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲೇ ವಿಮರ್ಶೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲು ಸಹೃದಯನಾಗಿ ಒಳಗೆ ಬಾ. ಆಮೇಲೆ ಟೀಕಿಸು. ಟಿಪ್ಪಣಿಸು. ಖಂಡಿಸು. ಮಂಡಿಸು. ಆದರೂ ಮನೆಯೊಳಗಿನವನಾಗಿಯೇ ಇರು; ಎನ್ನುವ ಪ್ರೀತಿಯ ಒತ್ತಾಯವನ್ನು ತರುತ್ತವೆ ನಮ್ಮ ಕಲೆ; ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ.

ಇಂಥ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿ ಹರಿತವಾಗಿಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಝಳಪಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಸಾವರಣ ಹರಿಯದಂತೆ ವಿಮರ್ಶಕನ ಸಂವೇದನೆ ಪಹರೆ ಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಹೇಗೆಂದರೆ pole-vault ಎಂಬ ಉದ್ದಂಡ ಜಿಗಿತದ ಕ್ರೀಡೆಯ ಹಾಗೆ. ಉದ್ದದ ಬಿದಿರ ಕೋಲೊಂದನ್ನು ಹಿಡಿದು, ಧಾವಿಸುತ್ತ; ಅದನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೂರಿ; ಆ ರಭಸಕ್ಕೆ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತೀರಿ. ಇನ್ನೂ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡ ದಂಡವೊಂದು ಗುರುತಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹತ್ತಿರ ಬಂದಾಗ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಇಷ್ಟು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿದ ಬಿದಿರಕೋಲನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ದಂಡದಾಚೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತೀರಿ. ಯಾವುದೋ ಮೋಹದಿಂದ ಕೋಲನ್ನು ಕೈಬಿಡಲಿಲ್ಲವೋ ಅದೇ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಈಚೆಯ ನೆಲಕ್ಕೆ ಕೆಡವುತ್ತದೆ. ಕೈಬಿಟ್ಟು ಜಿಗಿದಿರೋ ಆಚೆಯ ಬಯಲು ನಿಮ್ಮದು. ಸಿದ್ಧಿ ನಿಮ್ಮದು.

ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿ ಆ ಬಿದಿರಕೋಲಿನ ಹಾಗೆ. ಎತ್ತರಕ್ಕೇರುವುದಕ್ಕೆ, ಜಿಗಿತಕ್ಕೆ ವೇಗಕೊಡುವುದಕ್ಕದು ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಆದರೆ ವಿಶ್ಲೇಷಕ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಡಬೇಕಾದ ಘಟ್ಟವೂ ಒಂದಿದೆ. ಅಡ್ಡದಂಡವೇ ನೀವು ಅದರ ಹತ್ತಿರವಾದಂತೆ ಕೋಲನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ತನ್ನಾಚೆ ಧುಮುಕುವಂತೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಈ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕೂ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಅದರ ಮಹತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಮಿತಿ.

ಈ ನನ್ನ ಪ್ರಿಯ ಗೆಳೆಯ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಇಂಥ ಒಳಗಿನ ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ತುಂಬು ಸಂತಸದ ಸಂಗತಿ. ಅವರ ಬುದ್ಧಿ ಕೂರಲಗಿನಂತಿದ್ದರೂ ಅವರು ಬಲ್ಲರು : ನೀರನ್ನು, ಗಾಳಿಯನ್ನು, ಬಿಸಿಲನ್ನು ಅದು ಕತ್ತರಿಸಲಾರದು. ಕಲೆಯ ಈ ಇಡೀ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ, eco - system ನಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವುದೇ ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಬೇಕಾದರೆ ಮೊದಲ ಅರ್ಹತೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಜೋಶಿ, ತಾವು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಪರವಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪಕ್ಕೆ, ರಸಾವರಣಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾದ ನಿಷ್ಠೆ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಬುದ್ಧಿಯ ಹರಿತದಂತೆ, ಸಂವೇದನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗೂ 'ಜಾಗರ'ದ ಪುಟಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ರುಜುವಾತಿದೆ.

ಈ ಸಂಗ್ರಹದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಲೇಖವನ್ನು ಹುಡುಕಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಒಳಹೊರಗನ್ನು ಹಿಡಿದ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಎಂಬ ಬರಹ ಇದೆ. ಯಕ್ಷ ಗಾನ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅಪಾರ ಮಾಹಿತಿ; ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಇದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿ ಕೆಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಇದೆ. ಎಲ್ಲದರಲ್ಲು ಜೋಶಿಯವರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪ್ರತಿಭೆ ಹರಿದಾಡಿದೆ. ನನಗೆ ತೀರ-ತೀರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾದ ಬರಹ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ' ಮತ್ತು 'ನಾಲ್ಕು ವೇಷಗಳು.' ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಒಳನೋಟ ಇಲ್ಲಿ ಹದವರಿತು ಸೇರಿವೆ. 73ರಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ನಾಲ್ಕು ವೇಷಗಳು ಎಂಬ ಬರಹ ಜೋಶಿ ಬರೆದರೇ ಎಂದು ವಿಸ್ಮಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಮುದ್ದೆಯಾಗಿರುವ ಗೆಳೆಯ ಜೋಶಿ ಮುನ್ನುಗ್ಗುವ ಸಾಹ ಸಿಗಳು. ಧೈರ್ಯ, ಸಾಹಸ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ದೈವಕೃಪೆ ತಾನಾಗಿ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರಲ್ಲ - ಹಾಗೆ; ವಿದ್ವತ್ತು, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಶ್ರಮ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಒಳನೋಟವೂ ಇಕೋ ಎಂದು ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯು ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದಂತೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆವರಣದಲ್ಲೇ ತಾನು ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾಗಿ ಸೇರಿ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಇಂಥ ಮೊದಲ ದರ್ಜೆಯ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗಲ್ಲದೆ ಇನ್ನಾರಿಗೆ ಕಲೆ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೆರೆಯಬೇಕು?

ಜೋಶಿಯವರ ಜಾಗರದ ನೋಟಕ್ಕೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ವಿಸ್ತಾರ ಒದ ಗಲಿ. ಆಳದ ನಿಕ್ಷೇಪಗಳು ಇನ್ನೂ ಪತ್ತೆಯಾಗಲಿ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ಸಮೃದ್ಧ ವಾಗಲಿ ಎಂದು ಮನಸಾರೆ ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ
ಶಾಂತಿಗೋಡು

ಲೇಖಕನ ಮಾತು

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಕಳೆದ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳ ಪೈಕಿ ಆಯ್ದ ಕೆಲವು ಈ ಸಂಕಲನದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಈ ಲೇಖನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪತ್ರಿಕೆ, ಸಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗಾಗಿ ಬರೆದವುಗಳು. ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮೂಲರೂಪದಲ್ಲೇ ಉಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೆಲವು ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಕೆಲವು ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಪರಿಷ್ಕರಣ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಒಪ್ಪಿ, ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದವರು ಸುಮನಸಾ ವಿಚಾರ ವೇದಿಕೆ, ಚೊಕ್ಕಾಡಿ-ಇದರ ಗೆಳೆಯರು. ತಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸಪೂರ್ಣ ಮುನ್ನುಡಿಯಿಂದ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಗೌರವವನ್ನು ತಂದಿತ್ತವರು ಧೀಮಂತ ವಿಮರ್ಶಕ, ವಿದ್ವಾಂಸ, ಮಿತ್ರ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ. 'ಜಾಗರ' ಎಂಬ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಹೆಸರನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದವರೂ ಅವರೇ. ಇವರೆಲ್ಲರ ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಗೆ ನಾನು ಆಭಾರಿ.

ಈ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಟನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿದ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದ ಗೆಳೆಯ, ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಉಡುವೆಕೋಡಿ ಸುಬ್ಬಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ನಾನು ತುಂಬ ಋಣಿ.

ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳ ಪರಿಷ್ಕರಣದಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ಹಿರಿಯ ಮಿತ್ರ, ಭಾಗವತ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಮಂದಾರ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟರಿಗೆ, ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ಬರೆಯಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಟನೆಗಳ ಸಂಪಾದಕರಿಗೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಆಸಕ್ತಿ, ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಿಗೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡಿದ ಹಲವು ಮಿತ್ರರಿಗೆ ನನ್ನ ನೆನಕೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು.

ಅಂದವಾದ ಮುಖಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕಲಾವಿದ ಯಜ್ಞ ಅವರಿಗೂ, ಸೊಗಸಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿದ ಕಿರಣ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಬೆಳ್ಳಾರೆ ಇವರಿಗೂ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಎಂ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

ಲೇಖನಗಳು

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಸುಧಾರಣೆ

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ರಂಗತಂತ್ರ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನದಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ಸಹ, ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಶ್ರೀಮಂತವೂ ಆದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನುಳ್ಳ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆ. ಪ್ರಪಂಚದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳೂ, ಜನಾಂಗಗಳೂ ತಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು. ಮೂಲರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಚಂಡ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಕಲೆಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಹೊಸದಾಗಿ ಎಂಬಂತೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿ ನಿಜಕ್ಕೂ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯದ ಸಂಗತಿ.

“ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರೆ ಉಳಿಸಬೇಕು”, “ಸುಧಾರಣೆ ಅವಶ್ಯ”, “ಪರಂಪರೆ ಹಾಳಾಯಿತ್ತು”. “ಹಿಂದೆ ಇದ್ದುದೇ ಚೆನ್ನ, ಈಗಿನದೆಲ್ಲ ವಿಪರೀತ” ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವಾದಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುತ್ತ ಇರುತ್ತೇವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವೂ ಇದೆ, ಗೊಂದಲವೂ ಇದೆ. ‘ಪರಂಪರೆ’ ‘ಸುಧಾರಣೆ’ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸಡಿಲಾಗಿ ಅಥವಾ ಕೇವಲ ಪೊಂದು ವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದಾಗ ಬರುವ ತೊಂದರೆಗಳು ಹಲವು. ಈ ಎರಡು ಪದಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ, ಸಂಪ್ರದಾಯ–ಸುಧಾರಣೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಎಂದರೆ ಅದು ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದಿರುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗ, ಅದು ತೋರ್ಪಡಿಸುವ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಶೈಲಿ - ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ಒಟ್ಟು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವೇ ಹೊರತು, ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ಎಂಬಂತೆ ಇರುವ ಅಪವಾದಗಳಿಗೋ, ಅನುಕೂಲ ಸಿಂಧು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಿಗೋ, ಅಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರೆ ಅದರ ಗಾನಪದ್ಧತಿ[ಗಾನಶೈಲಿ] ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಆಕಾರ, ವಿವರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಶಿಲ್ಪಶೈಲಿ, ಅದರ ಹಿಮ್ಮೇಳದ

ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ವಾದನ ಶೈಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಕಥಾವಸ್ತು, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ರಂಗ ಪದ್ಧತಿಯ ತಂತ್ರಗಳು ಇವಿಷ್ಟು. ಇದು ಆ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ವ್ಯಾಕರಣ ಅಥವಾ ಚೌಕಟ್ಟು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡುವ ಯಾವುದೇ ವಿವೇಚನೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಒಪ್ಪಿಗೆ ಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅದು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಏನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಮಾತು.

ಯಾವುದೇ ಪರಂಪರಾಗತ ಕಲೆಯ ಸುಧಾರಣೆ ಎಂದರೆ, ಆ ಕಲೆಯ ಒಟ್ಟು ಮೂಲಸ್ವರೂಪ, ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಆ ಕಲೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಶುದ್ಧ ರಕ್ತ ತುಂಬುವ ಕೆಲಸ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಶಿಸ್ತು ಬದ್ಧವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ. ಇಂದು, ಸುಧಾರಣೆಯ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಹೊತ್ತು ಬಂದಿರುವ ಅನೇಕ 'ಬದಲಾವಣೆ'ಗಳು ಅಜ್ಞಾನದಿಂದಲೋ, ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋ ಧರ್ಮದಿಂದಲೋ, ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆಂದೋ, ಆಲಸ್ಯದಿಂದಲೋ ಮಾಡಿರುವ ವಿಕೃತ ಚೇಷ್ಟೆಗಳು; ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ಸರಿಯೆಂದು ಜಾಣ ತನದ ವಾದ ಹೂಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯಕಾರೀ ವಿಚಾರ, ಕಲೆಯ ಮೊದಲ ಶತ್ರು. 'ಕಲೆಕ್ಷನ್'ಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ದೊರಕಬೇಕಾದುದು ಖಂಡನೆ ಮಾತ್ರ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಸುಧಾರಣೆ ಮಾಡಲೆಳಸುವವನು ಕಲೆಯ ಸಂಪ್ರ ದಾಯ, ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ, ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಸುಧಾರಣೆ ಎಷ್ಟು, ಹೇಗೆ, ಎಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಆ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಇಳಿದು ಕರಗಿರಬೇಕು. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕುರಿತಾದ ಅಜ್ಞಾನ ಯಾ ಅನಾಸ್ಥೆಗಳು ಸುಧಾ ರಣೆಯನ್ನು ತಪ್ಪುದಾರಿಗೆಳೆದು, ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಪಚಾರವೆಸಗುವವು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈಚೆಗೆ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ಗಾನ ರೀತಿ ಇವೆಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಾಯನ, ನೃತ್ಯ, ತಂತ್ರ, ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿರುವ ಅನನ್ಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅವುಗಳೊಳಗಿರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ತಯಾರಾ ದಂಥವು.

ಸುಧಾರಣೆ ಎಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನೊ ಯಾವುದಕ್ಕೊ ಸೇರಿಸುವ ತಟಪಟವಲ್ಲ. ಅದು ಆಳವಾದ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಗಂಭೀರ ಕ್ರಿಯೆ. ಶೈಲಿಗೆ ನಿಷ್ಠನಾಗಿ, ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧನೆಗೆ ದುಡಿಯುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಸುಧಾರಣೆ. ಅನ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಮೋಹ, ಚಮತ್ಕಾರದ ಚಪಲ, ಕಲಾವೌಲ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಗೊಂದಲ ಕೇವಲ ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಸತನದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇವು ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಅಡ್ಡಿ.

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಉಳಿಯಬೇಕು, ಸುಧಾರಣೆ ಆಗಬೇಕು ಎಂಬ ಎರಡೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ ಸತ್ಯ. ಪ್ರಬುದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿ, ನೈಜ ಸುಧಾರಣಾವಾದಿ ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಬ್ಬರು ಹೇಳುವುದೂ ಒಂದೇ. ಸಮಸ್ಯೆ ಇರುವುದು ಸುಧಾರಣೆಯ ದಿಕ್ಕು, ರೀತಿ, ಗಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರಾವಾದಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ:-

1 ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಟಗಳಿಗೆ ಜನರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಇಲ್ಲ.
2 ಜನರಿಗಾಗಿ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಬಂದುವು.
3 ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರವೆಲ್ಲಿದೆ?
4 ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ, ಭರತನಾಟ್ಯಗಳನ್ನು ಆಟದಲ್ಲಿ ತಂದರೆ ತಪ್ಪೇನು? ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಲ್ಲವೆ?
5 ಶೈಲಿ ಯಾವುದಾದರೇನು? ವಸ್ತು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯ ವಲ್ಲವೆ?
6 ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ, ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೇಕೆ ಉಳಿಯ ಬೇಕು?
7 ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣತೆ ಇದೆಯೆ? ಸಂಪ್ರದಾಯ ದಲ್ಲಿ ಕೊರತೆಗಳೂ, ದೋಷಗಳೂ, ಅಸಂಬದ್ಧಗಳೂ, ವಿಕಾರಗಳೂ ಇಲ್ಲವೆ?
8 ಆಧುನಿಕ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಸುಧಾರಣೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯ ವಲ್ಲವೆ?
9 'ಪರಂಪರೆ' ಎಂದು ಕುಳಿತರೆ, ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಬದುಕ ಬೇಡವೆ? ಕಲಾವಿದರು ಬದುಕಬೇಡವೆ?

ಇವನ್ನೀಗ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸೋಣ–

1 ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಟಗಳಿಗೆ ಜನರ ಬೆಂಬಲ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಿಜವಲ್ಲ. ಕೆಲವು ವ್ಯವಸಾಯಿ ಮಂಡಳಿಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೆ ಸೂಕ್ತ ನಾವೀನ್ಯ ದೊಡನೆ ಆಟಗಳನ್ನಾಡಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಸಂಪಾದನೆ ಎರಡನ್ನೂ ಗಳಿಸಿವೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಈ 'ಜನ' ಎಂದರೆ ಯಾರು? ಕೇವಲ ಬಹುಮತದ ಡೆಮಾ ಕ್ರಸಿಯಿಂದ ಕಲಾ ಮೌಲ್ಯದ ನಿರ್ಧಾರ ಮೂರ್ಖತನವಾಗದೆ? ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ದಿಗ್ದರ್ಶನ ನೀಡುವ ಹೊಣೆ ಇಲ್ಲವೆ?

2 ಜನರು ಕಲಸುಮೇಲೋಗರದ ಆಟಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ? ಅಲ್ಲ ಧೂರ್ತ

ವ್ಯಾಪಾರೀ ಜನರು, ಅದನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಜನರ ಕಣ್ಣು, ಕಿವಿಗಳ ರುಚಿ ಕೆಡಿಸಿದರೆ?

3 ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರವೆಂದರೇನು? ಪರಂಪರೆಯು ಶೈಲಿಯೇ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಲ್ಲವೆ? ಯಾವುದೇ ಕಲೆಗೂ ಮೊದಲು ಶಾಸ್ತ್ರ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆ ಮೊದಲು, ಶಾಸ್ತ್ರ ಅನಂತರ. ಭಾಷೆ ಮೊದಲು ವ್ಯಾಕರಣ ಅನಂತರ ಬರುವಂಥದ್ದು. ಇಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂದು ಹೇಳುವ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ 'ರಾಗ'ವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಂತರ 32 ರಾಗಗಳು ಬಂದುವು. ಶಾಸ್ತ್ರಾಧಾರವಿಲ್ಲವೆಂಬುದರಿಂದ ಖುಷಿ ಬಂದಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ.

4 ಶೈಲಿ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಶೈಲಿ ಯಾವುದಾದರೇನು ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಧೋರಣೆ. ಹಾಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಶೈಲಿ ಭೇದಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಎಂದ ಹಾಗಾಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವಾಗಿರುವುದು ಅದರ ಶೈಲಿಯಿಂದ. ಅದು ಅದರ ಜೀವಶಕ್ತಿ, ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬುಡವೇ ಕುಸಿದಂತೆ. ಶೈಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಲೆಯ ಉಳಿವಿನ ಮೂಲ ಶಕ್ತಿ.

5 ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಭರತನಾಟ್ಯ - ಇವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂಬುದು ಒಂದು ದಾಸ್ಯ ಮನೋಧರ್ಮ. ಎಲ್ಲ ಶೈಲಿಗಳೂ ಸುಂದರವೆ. ಅವನ್ನುಳಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯ. ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಿದೊಡನೆ ಕಲೆ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಅಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುವ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ ಯಾ ಭರತ ನಾಟ್ಯದ ರೂಪಗಳಿಗಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶ್ರೀಮಂತ ಶೈಲಿಯನ್ನು 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶೈಲಿ'ಗೆ ಬಲಿಕೊಡುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದುರಂತವೆನಿಸೀತು.

6 ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬಿಡಬೇಕೆಂಬುದು ಮೋಸದ ಧೋರಣೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತ ಧೋರಣೆ ತ್ಯಾಜ್ಯವೇ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆ. ಅದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯಿಂದಲೇ ಅದರ ಸ್ವತ್ವ, ಸತ್ವ. ರಶ್ಯಾ, ಚೀನಾಗಳೂ ತಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳ ರೂಪಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಕಾಪಾಡಿವೆ.

7 ಪರಂಪರೆಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿದರೆ ಮೇಳಗಳ ಮಾಲೀಕರು, ಕಲಾವಿದರು ಬದುಕಲಾರರೆಂಬ ಮಾತಿನ ಹಿಂದೆ ದೊಡ್ಡ ಮೋಸ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆಡುವ ಮೇಳವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಾದರೆ, ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯೆ ಇಲ್ಲ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ನಿಷ್ಠನಾಗುವ ವ್ರತವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿತರು ಕೈಗೊಂಡರೆ, ಎಲ್ಲ ಮೇಳಗಳೂ ಬದುಕಿಯೇ ಬದುಕುತ್ತವೆ, ಕಲಾವಿದರೂ

ಬದುಕುತ್ತಾರೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಾದವನ್ನು ಹೂಡಿದರೆ ತುಸು ಬಿರುಸಾದೀತೇನೋ. 'ಮೇಳವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಕಲೆಯನ್ನು ಕೆಡಿಸಿಯಾದರೂ ಹಣ ಮಾಡಿ' ಎಂದು ಯಾರು ಒತ್ತಾಯಿಸಿದರು? ಹಣಗಳಿಸಲು ಬದುಕಲು ನೂರಾರು ಬೇರೆ ಉದ್ಯೋಗಗಳಿಲ್ಲವೆ? ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಲ್ಲವೆ? ಒಂದೋ ಕಲೆ ಬದುಕಬೇಕು, ಇಲ್ಲ ಮೇಳದ ವ್ಯಾಪಾರ ಬದುಕಬೇಕು, ಎರಡೂ ಬದುಕಲು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳುವುದಾದರೆ [ಈ ವಾದವೇ ಅಸಂಬದ್ಧ. ಇರಲಿ] ನಾನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ-ಕಲೆ ಸಾಯುವುದು ಖಂಡಿತ ಬೇಡ. ವ್ಯಾಪಾರ ನಾಶವಾಗುವುದಾದರೆ ಆಗಲಿ.

8 ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಧಾರಾಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ, ಅವಕಾಶಗಳು ಇವೆಯೆಂಬುದು ಖಂಡಿತ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಸಂಬದ್ಧವೂ, ಅನುಚಿತವೂ ಆದ ಅಂಶಗಳಿವೆ ಎಂಬುದೂ ಸತ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವೇನೂ ಅಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಲ್ಲ ಸರಿಯೆಂದಾಗಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ ಬೇಡವೆಂದಾಗಲಿ ಯಾರೂ ಹೇಳಲಾರರು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ದೋಷಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಮರ್ಥಿಸಲು 'ಪರಂಪರೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಆತ್ಮವಂಚನೆಯಾದೀತು 'ಪರಂಪರೆ' ಎಂದರೆ ಸ್ವಾದ್ಧತೆ ಅಥವಾ 'ಸ್ಥಗಿತತೆ' ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಬರಬೇಕು. ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಸೌಂದರ್ಯ ಬರಬೇಕು ನಿಜ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಕೂಡುವಾಗ ಅದರ ಮೂಲ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ, ಶೈಲಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಆಗಬಾರದು. ಯಾವುದೇ ಸುಧಾರಣೆ, ಶಿಸ್ತುಗೆಟ್ಟ ನಡೆ ಆಗಬಾರದು. ಶೈಲಿಯ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸುಧಾರಕ ಬುದ್ಧಿ ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಬೇಕಾದ ರಂಗ ವಿಜ್ಞಾನ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಉಪಕರಣಗಳು ವಿಶ್ವರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿವೆ. ಹಿಂದಿಲ್ಲದ ಹಲವು ಅನುಕೂಲತೆಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಯೋಜನ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಿ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗಬೇಕು.

ಇಂತಹ ಸುಧಾರಣೆಯ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಎಂದರೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿರುವ ಅನೇಕ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಬಿಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅಶ್ಲೀಲ ಹಾಸ್ಯಗಳು, ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ವಿಪರೀತವಾದ ವೇಷ ಪದ್ಧತಿಗಳು. ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪುನರಾವರ್ತಗಳು ಮಾಮೂಲುಗಳನ್ನು ಬಿಡಲೇಬೇಕು. ನೃತ್ಯ, ವೇಷ, ಮಾತು, ರಂಗತಂತ್ರ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿ ಸೈಜ ಸುಧಾರಣೆ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾದದ್ದೆ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಉದ್ದುದ್ದ ಭಾಷಣ, ರಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದದ ಕಥೆಗಳು ಇವು ಸುಧಾರಣೆಗಳಲ್ಲ. ಪಾಯಸ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಬಾರದು ನಿಜ. ಹಾಗೆಂದು ಅದಕ್ಕೆ

ಬೆಳ್ಳುಳ್ಳಿ ಒಗ್ಗರಣೆ ಕೊಟ್ಟರೆ, ಅದು 'ಪಾಕ ಸುಧಾರಣೆ' ಅನಿಸಲಾರದು. ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಗೊಬ್ಬರ ಹಾಕಿ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಅಪಚಾರ.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಶಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದರ ನೃತ್ಯ ಕೆಲವೇ ಮಾದರಿಗಳದ್ದು. [Limited Patterns] ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಹಲವು ಹೊಸ ನೃತ್ಯಗತಿ, ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಯುದ್ಧನೃತ್ಯ, ಜಲಕೇಳಿ, ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ವಿಪುಲ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದ ಕಡೆ ನೃತ್ಯ ಕುಣಿತವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಭಾವಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಗಮನ ಕಡಿಮೆ. ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಸರಿಸಿದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಭಾರ, ಚಲನ ನಿಯಂತ್ರಣಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಹಲವು ಹೊಸ ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿ [Pose] ಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿ ಅವಶ್ಯ. ನೃತ್ಯ ಕೇವಲ ತಾಳಾನುಗುಣವಾಗದೆ, ಭಾವಾನುಗುಣವಾಗಬೇಕು.

ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಾಂದ್ರವೂ, ಆಳವೂ ಆಗಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಗದ್ಯ ಇದಕ್ಕೆ ತುಂಬ ನೆರವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಪೌರಾಣಿಕ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಾತ್ಮಕವಾದ ಹೊಸ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪೌರಾಣಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಭಂಗತಾರದೆ, ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಭಾಷೆ ಬಳಸದೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ತರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಯತ್ನಗಳು ಆಗಿವೆ, ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಗಬೇಕು.

ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಪುನರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಪುನಾರಚನೆ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯ ಜ್ಞಾನವೇ ಇಲ್ಲದ ಜನರು ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಈಗಿರುವ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ಕ್ಷುದ್ರ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಅಷ್ಟಮಿ ವೇಷಗಳಿಂದ, ಸರ್ಕಸ್, ಸಿನಿಮಾಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಲೆ 'ಪ್ರಚಂಡ'ವಾದ ಮಾದರಿಗಳು ಬಂದು, ಶೈಲಿ ದಿಕ್ಕಾಪಾಲಾದುದನ್ನು ಕಂಡು ದುಃಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೈಜಾಮ್ ಹನುಮಂತರನ್ನೂ, ಟ್ವಿಂಕಲ್ ನೈಲಾನ್ ನಾರದರನ್ನೂ, 'ಕುರ್ರುವಾಪಾ' ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರನ್ನೂ, 'ಘಾಬೀಗೌಡ' ಮಕರಂದನನ್ನೂ 'ನರ್ಸಣ್ಣ' ಮಂತ್ರಿಗಳನ್ನೂ, ಬಫೂನ್ ಚಾರಕರನ್ನೂ, ಮಿಸ್ ಮಾಡರ್ನ್ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳನ್ನೂ, ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ, ಋಷಿ ವೇಷ, ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ, ಪೌರಾಣಿಕ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಒಪ್ಪುವ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬೇಕು. ಈಶ್ವರ, ದ್ರೋಣ, ಶ್ರೀರಾಮ, ವಿದುರ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ ದುಃಶಾಸನ, ವಾಲಿ, ಸುಗ್ರೀವ, ಜಾಂಬವ, ಗರುಡ-ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪುನಾರೂಪಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯ ವಲಯದೊಳಗೇ ವೇಷ ವೈವಿಧ್ಯ ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಳೇ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ, ನಿಜವಾಗಿ ಶೈಲಿಗೊಪ್ಪದ ಮಣಿಸರಕು, ಜರಿಡಾಬು, 'ಕೋರಿ' ಮುಡಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಿ, ಭುಜಮುಳ್ಳು, ಮಾರುಮಾಲೆ, ಸಿರಿಮುಡಿ, ಕಾಲ್ಮುಳ್ಳು, ಕಾಲ್ಚೆಂಡುಗಳು ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಬೇಕು - ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸಬೇಕು - ಎಂಬ ಅರಿವು ಬರಬೇಕು. ಕಡೆಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹಳದಿ ಸೋರಿ ವರ್ಣ ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯ ಬೇಕು. ಹಗುರವಾದ ಮರ ಯಾ ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಸಾಮಾಗ್ರಿ ರಚನೆ ಆಗಬೇಕು.

ವಸ್ತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಂತೂ ದಿಕ್ಕಾಪಾಲಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ರಂಗದ ಸೊಗಸನ್ನೆ ಕೆಡಿಸುವ ನೈಲಕ್ಸ್, ವೆಲ್ವೆಟ್‌ಗಳ ಬದಲು ಹಸುರು, ಕೆಂಪು, ಕಪ್ಪು, ಬಿಳಿ ಈ ಬಣ್ಣ ಗಳ ಹತ್ತಿ ಅರಿವೆಗಳ ಬಳಕೆ ಬರಬೇಕು. ಈಗ ಬಳಸುವ ಚಿಟ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವರ್ಗಸಾಂಗತ್ಯ ನಿಯಮಗಳಾಗಲಿ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಕಣ್ಣು ಕೋರೈಸುವ ಬಣ್ಣ ಗಳಿಗೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ, ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸ ಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪೂರ್ವರಂಗವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಕೆಲವೊಂದು ದ್ವಂದ್ವ, ಮತ್ತು ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಥಾನಕಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಬೃಹತ್‌ಗಾತ್ರದ ಆಯುಧಗಳು, ಸ್ಟೀಲಿನಬಿಲ್ಲುಗಳೂ, ಕಿಲೋಭಾರದ ಖಡ್ಗಗಳೂ, ಬೆಳ್ಳಿಗದೆಗಳೂ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಾಧಕ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಯುಧಗಳು ಕೇವಲ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮಾತ್ರ. ಅವು ಹಗುರವಾಗಿದ್ದು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆ ಆಗದಂತೆ ಇರಬೇಕು.

ರಂಗಸ್ಥಳವು ಸರಳವೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವೂ ಆಗಿದ್ದು ಅದರ ಹಿಂಬದಿಗೆ ನಸು ಹಸುರು ಯಾ ನಸುಗೆಂಪಿನ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ಹಿಮ್ಮೇಳವು ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಸಮವಸ್ತ್ರ ಅವಶ್ಯ. ಪರದೆ ಹಿಡಿಯುವವರಿಗೂ ನಿಶ್ಚಿತ ಉಡುಪು ಇರಬೇಕು. ಟ್ಯೂಬುಲೈಟುಗಳು ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಅನುಚಿತ. ಪ್ರತಿಫಲನ ಶಕ್ತಿ ಇರುವ, ಹಳದಿ ಬಿಳಿ ಬೆಳಕಿನ ಬಲ್ಬುಗಳು ಮಾತ್ರ ವೇಷಗಳನ್ನು ಮೆರೆಸಬಲ್ಲುವು. ಪ್ರಕಾಶವು ಮಧ್ಯಮ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಉಚಿತ.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆ ಅವಶ್ಯ. ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗ ರಚಿಸುವವನಿಗೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಬರೆದರೆ ಪ್ರಸಂಗ ವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಥೆ, ವಸ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ, ನೃತ್ಯ, ವೇಷ, ಗಾನ, ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆ ಆಗಬೇಕು. ದೇವ, ದಾನವ, ಗಂಧ ರ್ವಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳೂ. ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಳವಟ್ಟಿರಬೇಕು.

ಕಥೆ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ 'ಪೌರಾಣಿಕ ರೂಪ' ಇರಬೇಕು. ಮೂಲೆ ಪಾಲಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹಲವಿದ್ದು, ಅವು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಲು ಅರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಭೂಮಿಗೂ, ಪೌರಾಣಿಕ ಆವರಣಕ್ಕೂ ಭಂಗ ಬಾರದೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರ, ತರ್ಕ, ಯುಗವಾಣಿಯೆನಿಸಿದ ಮಾನವಧರ್ಮದ ತಿರುಳು, ಸಮಾನತೆ ಮೊದಲಾದ ತತ್ವಗಳನ್ನೂ, ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಚಿಂತನ, ಚಿತ್ರಣ ಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ನೀಡುವ ಯತ್ನ ಆಗಬೇಕು. ಇದು ಸುಧಾರಣೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಂಗದ ಮುಖ್ಯ ಭೂಮಿಕೆಯಾಗಬೇಕು. (ಉದಾ: ಅಮರೇಂದ್ರ ಪದ ವಿಜಯ) ಪೌರಾಣಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ತಿರುವು ಇಂದಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆ.

ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆ ಇದ್ದು ಇನ್ನಷ್ಟು ರಾಗಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿ ಹಾಡಲು ಭಾಗವತರು ಮುಂದಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ, ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಶೈಲಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರತೆಗೆ ಕೊಡಲಿ ಏಟಿನಂತೆ. ಅಕ್ಷರಗಳು, ಶಬ್ದಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೇಳಿಸುವಂತೆ ಹಾಡುವುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಧರ್ಮ. ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕತೆ, ಪದಚ್ಛೇದಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಲಯ ನಿರ್ಣಯ, ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆ ಇವುಗಳ ವೈಶಾಲ್ಯ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಗಳು ಬರಬೇಕು.

ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಮುಮ್ಮೇಳವನ್ನು ನುಂಗಬಾರದು, ಅದು 'ಹಿಮ್ಮೇಳ'ವೇ. ಭಾವಕ್ಕೂ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಚಲನೆಗೂ ಅನುಸರಿಸಿ ವಾದನಗಳನ್ನು ಬಳಸಲು ನಾವು ಬಹಳಷ್ಟು ಸುಧಾರಣೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಮೃದಂಗ ನಮ್ಮ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ನಾದರೂಪಕ್ಕೆ ಭಂಗ ತರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಬಂದಿರುವ 'ಅರೆಮೃದಂಗ' ಒಂದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಯತ್ನ. ಎಲ್ಲ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೂ ಮದ್ದಲೆ, ಚೆಂಡೆಗಳ ರಚನೆ ಆಗಬೇಕು. ಕಪ್ಪು ಮೂರರ ಶ್ರುತಿಯ ಚೆಂಡೆಯನ್ನೆ ಎಲ್ಲ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೂ ಬಾರಿ ಸುವ ಕ್ರಮ ಹೋಗಬೇಕು.

ಶೈಲಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ 'ನೂರು ತೂತಿಗೆ ಮೂರು ಹೊಲಿಗೆ' ಎಂಬ ಹಾಗಾಗಿದೆ. ಶೈಲಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ, ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಸುಧಾರಣೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಅವಾಸ್ತವ ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ (Fantasy)

ಪ್ರಕಾರ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತಾಡುವುದು ಕಲ್ಪನಾ ದಾರಿದ್ರ್ಯದ ಸಂಕೇತ. ಅವಾಸ್ತವ, ಅತಿ ಭಾವ, ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆಗಳೇ ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಹಾಗಾಗಿ ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರಿಗೆ ವನವಾಸದಲ್ಲಿ ಕಿರೀಟವೇಕೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಸಂಬದ್ಧ. ಹಾಗಾದರೆ, ಶ್ರೀರಾಮನ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಭಾಗವತ, ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆಗಳು ಇದ್ದವೆ? ಎಂದೂ ಕೇಳಬೇಕಾದೀತು. ಇದೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ. ಇಲ್ಲಿನ ರಾಮ, ಹನುಮಂತ, ರಾವಣರು ಇಲ್ಲಿನದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ 'ನೃತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ'ವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಈ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸುಧಾರಕನಿಗಿರಬೇಕು.

ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಸುಧಾರಣೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ನಿರ್ದೇಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ರಂಗಲೇಖನ, ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಬೆಳೆದು ಬರಬೇಕು. ಸ್ವಚ್ಛ ದೃಷ್ಟಿಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಭಾವ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ದೋಷಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ. ●

'ತಾಯಿನಾಡಿ' ಮುಂಬಯಿ ಆಗೋಸ್ತು 1978

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯ ಮಾತು ಬರುವಾಗಲೆಲ್ಲ, ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ, ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪರಂಪರಾವಾದಿಗಳಲ್ಲೂ ಸಹ, ಒಂದು ಗೊಂದಲವಿರುವುದು ತಟ್ಟನೆ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಯಾವುದು ಪರಂಪರೆ?' 'ಯಾವುದನ್ನು ಉಳಿಸಲು ನಾವು ಯತ್ನಿಸಬೇಕು?' ಇದು ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸೂತ್ರವೇನು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಗೊಂದಲವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಮಾಡಿ, ಪರಂಪರಾವಾದಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ವವೊಂದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಳ್ಳಿ ಹಾಕಲು ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುವುದರಿಂದಲೇ ಅಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎತ್ತುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ 'ಪರಂಪರೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದು. ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಪರಂಪರಾವಾದಿ ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕು, ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ - ಎಂಬ ಆಗ್ರಹವೂ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರುತ್ತದೆ ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಹಲವು ಅಸಂಬದ್ಧ ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಟ್ಟು ಮಾಡಿ, ಇದಲ್ಲವೇ ನಿಮ್ಮ ಪರಂಪರೆ? ಎಂದು ಅಡ್ಡ ಸವಾಲು ಹಾಕಿ, ಪರಂಪರಾವಾದವನ್ನು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಸುಲಭ ತಂತ್ರವು ಆದಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಗೊಂದಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಕಡೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು - ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಆಡಬೇಕು, ಅದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ - ಎಂಬ ವಾದ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವವರ ಕಳಕಳಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವೇ ನಿಜ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ - ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಎಂಬ ಸಮೀಕರಣ ಬೇರೆ ತೊಡಕುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆಡುವುದರಿಂದಷ್ಟೇ ಪರಂಪರೆ ಉಳಿದೀತೆ? ಎಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳೂ, ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ರಂಗಕ್ಕೆ ಅನುಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆಯೇ? -ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಮುಂದೆ 'ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗ ಮಾತ್ರ' ವಾದವು ಬಿದ್ದು ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ ಒಂದುಂಟು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಂತೇ ಯಾವುದೇ ಪ್ರದರ್ಶನ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಿವೆ - ಒಂದು ಆ ಕಲೆಯ ರೂಪ ವಿಧಾನ, ಇನ್ನೊಂದು ಅದು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಥೆ. ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ಆಶಯ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳ ಪರಂಪರಾವಾದಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯ ಇರುವುದು, ರೂಪ (Form) ಕ್ಕೆಸಂಬಂಧಿಸಿ, ಹೊರತು ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ಅಲ್ಲ-ಎಂದರೆ, ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೂ ಲಕ್ಷ್ಯಬೇಕು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಗೌಣ. (ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ವಸ್ತು ಅಪ್ರಧಾನ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥವಿಸಬಾರದು, ಎರಡೂ ಮುಖ್ಯವೇ. ಆದರೆ, ಪರಂಪರಾವಾದದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ರೂಪ' ವಿಚಾರವೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂದರ್ಥ)

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಅವಾಸ್ತವ' ಯಾ 'ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ' ರಂಗಪ್ರಕಾರ. ಅದರ ವೇಷ ಭೂಷಣ ವಿವರಗಳು, ಗಾನ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ರಂಗ ತಂತ್ರ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ - ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ ಪದ್ಧತಿಗಳಿರುವುದರಿಂದ, ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಶಾಸ್ತ್ರ'ವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪ ರಚನಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅವುಗಳ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಭೂಮಿಯು 'ಅವಾಸ್ತವ' ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಮತ್ತು ಅಂಗಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿವೆ - ಎಂಬ ಎರಡು ಅಂಶಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದೆ ಮಾಡುವ ಯಾವುದೇ ಬದಲಾವಣೆಯು ಆಭಾಸಕರವೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾರಕವೂ ಆಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯು ಪ್ರಸಕ್ತ ರೂಪ (Form)ದ ಸರಿಯಾದ ಸಮಗ್ರವಾದ ತಿಳಿವು ಇಲ್ಲದವನಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಕೊಡುಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಮಾತು. ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ - ಅರಿತಾಗ ಮಾತ್ರ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಸಾಧ್ಯ. ಅಂತಹ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ. ಬಂದು ಇಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಅಂಶಗಳ ಬಿರುಗಾಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪದ ಮೂಲ ಚೌಕಟ್ಟು ಇಂದು ಅಲುಗಾಡುತ್ತಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ವಿಮರ್ಶಕ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಪ ರಕ್ಷಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸರ್ವಶಕ್ತಿಯಿಂದ ದನಿ ಎತ್ತಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ. ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ ಇರುವ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒತ್ತು ರೂಪ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಇರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನೇ ಆಡಬೇಕು' ಎಂದು ಹೇಳುವವರ ಮಾತನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಕತೆಗಳನ್ನೇ, ಆಡಬೇಕು ಎಂದು ಅರ್ಥವಿಸಬೇಕು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪಕ್ಕೂ, 'ನಾಟಕೀಯ' ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೆ ಆಗದಿದ್ದರೆ, ಗ್ರಾಹ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲೇ ಇದೆ.

ಕಥೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ, ತಂತ್ರ, ಪದ್ಧತಿಗಳಿಂದ ಆಡುವಂತಿರಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯ - ಉಳಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಗುಣಗಳು ಅದರಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಕಥೆ ಕಲ್ಪಿತವೋ, ಪರಿವರ್ತಿತವೋ ರೂಪಾಂತರವೊ ಆದರೆ ತೊಂದರೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಪುರಾಣಗಳೂ ಕಲ್ಪಿತ ಕಥೆಗಳು ತಾನೆ? ನಮಗೆ ಪುರಾಣ ರೂಪ ಬೇಕಿರುವುದು ಅದರ ಮತೀಯ ಆಶಯಕ್ಕಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಲಾ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬುದರಿಂದ ಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಸದ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪ ವಿಘಟನೆ ಆಗುವ (deformulate) ರೀತಿ, ಮತ್ತು ವೇಗಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅದರ ಸ್ವಸ್ವರೂಪ (ವಿಶೇಷವಾಗಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು) ಪೂರ್ತಿನಾಶವಾಗಿ, ಅದು ದೊಡ್ಡಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಂಪೆನಿನಾಟಕ ಮಿಶ್ರಣಗಳ ಒಂದು ರೂಪದ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಲು ದಶಕಗಳು ಸಾಕು. ಈ ಅತ್ಯಂತ ಕಳವಳಕಾರಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯು, ನಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿದರನ್ನಾಗಲಿ, ವ್ಯವಸಾಯೀ ಮೇಳಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಕಾಡುತ್ತಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಂತೂ ಕರುಳು ಕತ್ತರಿಸುವ ದುಸ್ಸಹ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ, ಅದನ್ನುಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಾರಣವಾಗಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರು ಗತಾನುಗತಿಕವಾಗಿ ಕಲಿತ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಹಿನ್ನಲೆ ಇಲ್ಲದವರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಜಾಗೃತಿ ಮೂಡಿಸುವುದು ತುರ್ತಿನ ಕೆಲಸ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಶ್ಯವಾದ ಮಾಹಿತಿ, ಬೋಧನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವವರಿಂದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ 'ಕಮ್ಮಟ'ಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸ, ಮೇಳಗಳಿಂದಲೇ ಆದರೊಳಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಗೆ - ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು, ರಂಗಕ್ರಮ, ಸಂಗೀತ, ವೇಷ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ - ಎಲ್ಲವೂ ದಿಕ್ಕಾಪಾಲಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿವೆ, ಹಿಂದೆ ಇದೆಲ್ಲ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಇದರರ್ಥವಲ್ಲ - ಹಿಂದಿನವರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮೂಲ ಸಾಮಾಗ್ರಿ - ಅರ್ಥಾತ್ ಕಲಾವ್ಯಾಕರಣವೇ ನಾಶದ ಅಂಚಿಗೆ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ-

ರೂಪ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಂದಿರುವ ಏಕೈಕ ಕಾರ್ಯವೆಂದಲ್ಲ. ಅದು ಮೊದಲಿನದು ಮತ್ತು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ 'Form' ನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಪ್ರಯೋಗ, ಪರಿಷ್ಕಾರ, ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಅಮಿತ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ರೂಪದಲ್ಲೇ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಇವೆ. ಅದು ಎಲ್ಲ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಇದ್ದದ್ದೇ. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಆಶಯ ಪ್ರಧಾನ (ವಿಷಯ ಪ್ರಧಾನ)ವಾಗಿ ರಚಿಸುವ, ನಾಟಕ, ಕವಿತೆ, ಕತೆ ಇವುಗಳ ಕರ್ತೃವಾಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಗೆ ಇರುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಶಕ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಅದರ ಪ್ರೌಢ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿ

ಯನ್ನುಳಿಸುವಲ್ಲಿ, ಅವರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಳೆಗಳನ್ನು ಕೀಳುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ಇದೆ, ಹೊಸಬೆಳೆ, ಹೊಸತಳಿ ಆಗಬೇಕೇ ಹೊರತು ಅದು ಬೇರೆಯೇ ಆಗ ಬಾರದಷ್ಟೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಅನ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದೇ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಕತೆಗಳು ಹಿಂದೆಯೇ ಬಂದಿವೆ ಎಂಬ ವಾದವೂ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ, ಶೈಲೀಕೃತವೂ ಆದ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆ ವಾದವನ್ನೊಪ್ಪಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವಂತಿಕೆಗೆ ತಿಲಾಂಜಲಿ ಇತ್ತಂತೆಯೇ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ, ಸಂಗೀತ, ತಂತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಕತೆಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಹೊಸ ಸಂದೇಶ, ಹೊಸ ಆಶಯವನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಇರುವ ಅದೇ ಕವಚಕ್ಕೆ ಹೊಸ ತಿರುಳು ಕೂಡಿಸುವ ಕೆಲಸ ಅದು. ಕಂಸವಧೆ, ದಮಯಂತಿ, ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ - ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳ ಮಂಡನಾ ವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಚಿಂತನವನ್ನು, ಮನಃ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ತರಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಲೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆಂಬುವ ವಾದವೂ, ಸ್ವತಃ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ವಾದ. ಆದರೆ, ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದು, ಕಲೇತರವಾದ, ವ್ಯಾಪಾರಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಕ್ಷುದ್ರವೂ, ಅಸಂಬದ್ಧವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಒಳಗಿಂದ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಲದ - (ಅಂದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ನೂತನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಒತ್ತಡದ ನಿಜವಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿ ಬರಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಕಲೆಯ ಪರಿವೆಯಾಗಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ 'ಅವಯವ ಸಮಗ್ರತೆ'ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದೆ ಬಂದಾಗ ಸಂತೆಯ ಸೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ, ಅಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಹಣ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ, - ಹೀಗೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ - ಕಲೆಯ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಗಾಳಿಗೆ ತೂರಿ ಬದಲಾವಣೆ ತಂದವನು 'ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪರಿವರ್ತನೆ'ಯ) ಮಾತಾಡುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದ್ರೋಹಃ ಆತ್ಮವಂಚನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಶಯವನ್ನು ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಎಂಬುದೀಗ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯ-ವಿಶೇಷತಃಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಯ - ರೂಪವು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮ, ಆಶಯ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೇರುತ್ತದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಆ ಮಿತಿಗಳೊಳಗೇ ಹೊಸ ಆಶಯ ಮೂಡಿದರೆ ಸಾಲದೆ? ಏಕೆಂದರೆ 'ಪೂರ್ಣ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ' ವಹಿಸಬಹುದಾದ ಬೇರೆ ರಂಗಗಳೂ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇದ್ದೇ ಇವೆಯಷ್ಟೇ? ಎಲ್ಲ ಹೊಸದನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಕವೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸ ಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇಲ್ಲವಷ್ಟೇ?

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಯಕ್ಷಗಾನತ್ವವನ್ನು, ಅದರ ಕಲಾ ,ಮೌಲ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳಿಗಾಗಿ ರಕ್ಷಿಸಿ, ಅದರ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನೂತನ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕಲಾವಿದ, ಕಲಾಭಿಜ್ಞ, ವಿಮರ್ಶಕ - ಈ ಮೂವರಿಗೂ ನಿಜವಾದ ಪಂಥಾಹ್ವಾನ ಇದೆ. ಅದು ತಾಳ್ಮೆಯ ಸಮನ್ವಯವನ್ನಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಕೆಲಸ. ಅಲ್ಲ ಮೊದಲು ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ನಿಷ್ಠೆ, ಗೌರವ, ಶೈಲಿಯ ಅವಜ್ಞೆಯಾಗಲಿ, ಅಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ - ಶ್ರೀಮಂತ ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬುದನ್ನು - ಸುಧಾರಣೆಗಾಗಿ ಬಲಿ ಕೊಡುವ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದೀತು.

ರಂಗವೈಖರಿ : ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ

ಪ್ರಕಾಶಕರು : ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ ಮಿತ್ತನಡ್ಕ ಕರೋಪಾಡಿ 574 280 ದ ಕ 1981

ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪರಿವರ್ತನೆ

"ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕು" ಎಂಬ ವಾದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ತಟ್ಟನೆ ಒಂದು ಪ್ರತಿವಾದ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಹಾಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಬೇಡವೆ? ಈ ಪ್ರತಿವಾದವು ತುಂಬ ಆಕರ್ಷಕ ವಾದದ್ದು, ಹಾಗಾಗಿ, ಸದ್ಯದ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು, ಇದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾ ತತ್ವಗಳ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ, ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿಯೂ, ವ್ಯಾಪಾರೀ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿ ಗಾಗಿಯೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂಬ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರಿನೆಡೆಗೆ ತಂದು, ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಈ ಮಾರ್ಗ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಡ್ಡದಾರಿ "ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಜನಜೀವನವನ್ನೂ ಕಾಲವನ್ನೂ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಇರುವುದ ರಿಂದ ಕಾಲಾನುಗುಣವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆ ಅನಿವಾರ್ಯ" ಎಂಬ ವಾದ ತತ್ವಶಃ ಸಶಕ್ತವಾ ದದ್ದು, ಮತ್ತು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಬೇಕಾದದ್ದೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ವಾದವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕೊಂಡು, ಪರಂಪರಾವಾದಿಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚಿಸಲು ಹೊರಡು ವವರು ಮಾತ್ರ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಈ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗಿರುವ ಅಸಂಬದ್ಧ ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪಾಂತರಗಳೆಲ್ಲ "ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪರಿವರ್ತನೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ವ್ಯಾಪಾರೀಕರಣದ ಅಧ್ವಾನಗಳಿಗೆ ಸೊಗಸಾದ ಪರದೆ ಎಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡಾಗ ವ್ಯಸನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ "ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಬದಲಾವಣೆ" ಎಂಬ ಸೂತ್ರವನ್ನೆ ನಾವು ಗಂಭೀರವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮುಖವಾಡದ ಇಂತಹ ವಾದಗಳು ಕಲೆಯ ಉಳಿವಿಗೇ ಅಪಾಯಕಾರಿಗಳು.

ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ: ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪರಿವರ್ತನೆ ಎಂದರೇನು? ಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾಡಿದ ಕಾಲದ "ಜನ" ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿರುವಂತಹದ್ದು, ಎಂದೇ? ಹಣಗಳಿಸ ಲೆಂದು ಏನಾದರೊಂದು ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಅದು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿ ಆಗಿರುವಂತಹುದೆ? ಅಲ್ಲ, ಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ಮೂಡಿ ಬಂದ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆ, ಪ್ರಗತಿ,

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದೆ? ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದ ರಂಗ ಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿಮರ್ಶೆ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ, ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಪರಿವರ್ತನೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಗಲೇ ಬೇಕಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಕಲೆಯ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ, ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಉಳಿಸಿ ಆಗಬೇಕಾದುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು "ಸಹಜ ವಾಸ್ತವಿಕ" ವಲ್ಲದ - ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ- ಅಥವಾ "ಭಾವಾತ್ಮಕ" ವಾದ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿ. ಇದು ಅದರ ರಂಗತಂತ್ರ, ಗಾನ ವೇಷ ರಚನೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳನ್ನು ದಾಟುತ್ತ ಬಂದು, ಒಂದು ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ರಂಗಪ್ರಕಾರ. ಯಾವುದೇ ಪರಿವರ್ತನೆ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ನಡೆಯ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಆಗಿರುವುದು ಹಾಗಲ್ಲ. 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ'ಯ ದೃಷ್ಟಿ, 'ರಂಜನೆ'ಯ ಮೋಹದಿಂದ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇ ಬಹಳ. ಇಂತಹ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಕಲೆಯ ರೂಪ ರಚನಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಭಂಗಿಸಿ ಸಾಗುವುದರಿಂದ ಅವು ಅತಿಕ್ರಮಗಳು ಎನ್ನ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧ ಶೈಲಿ ಒಂದರ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದದ್ದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಚನಾ ವಿಧಾನವೊಂದಿದೆಯಷ್ಟೆ? (ಈ ಮಾತಿಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಇರಲಾರದು) ಅದು 'ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ' ರಂಗಭೂಮಿ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳದೇ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಇರುವುದೇ ಅದರ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿ, ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ವೈಚಾರಿಕವಾದ ಬೆಳಕನ್ನು ಅದರ ಮೇಲೆ ಹರಿಸಬೇಕು.

ರಾತ್ರಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಈಗ ಹಗಲಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯ ಬದಲು ಒಂದು, ಎರಡು, ನಾಲ್ಕು ಘಂಟೆಗಳ ಅವಧಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. ಇದನ್ನು ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳೆಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಲು ಯಾವ ತೊಂದರೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಆವರಣದಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಂವಾದ ರೂಪಗಳನ್ನು ವೈಚಾರಿಕ, ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ತಂದವರಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಕಾಲಾನುಗುಣವಾದ ಅಂಶವೆಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕಾದದ್ದೆ. ಹಳೆಯ ಕಿರೀಟವನ್ನೇ ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಹೋಲುವ ಕಿರೀಟವನ್ನು ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕಿನಿಂದ ತಯಾರಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಬೇಗಡೆಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಿ ಬಳಸಿದರೆ ಅದು ಕಾಲದ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿದಂತೆ ಸರಿ. ಬದಲಾಗಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕೆಡಿಸಿ, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ ಎಂಬ ಒಂದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಯಾವ್ಯಾವುದನ್ನೂ ಬೆರಕೆ

ಮಾಡಿ ಅಳವಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಕಲೆಯ ಪತನಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು, ಶೈಲಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಮಾರ್ಪಾಡು ತರಬಹುದಷ್ಟೆ. ನಿಜವಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಂಥಾಹ್ವಾನ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲಾ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಅಚಲ ನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿವೇಕ ಅತ್ಯವಶ್ಯ.

ಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಸೌಲಭ್ಯ, ಚಿಂತನಮಾರ್ಗ, ಆವಿಷ್ಕಾರವನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ, ಅದರ ಒಟ್ಟಂದದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಲಸ ಇರುವುದು.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಉಡುಪು, ತೊಡುಪು ಆಹಾರ ಉಪಾಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ. 'ಫ್ಯಾಶನ್ ಬದಲಾಗುವಂತಹದು' ಎಂಬುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳನ್ನು ಹಾಗೇ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತ ಹೋಗೋಣವೆ? ಯಾರೂ ಹಾಗೆನ್ನಲಾರರು. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಕಲೆಯೇ ಅಲ್ಲ. 'ಪ್ರಾಚೀನ'ವನ್ನು ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸತಕ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮ, ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ಬದಲಾಗದೇ ತನ್ನ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಘನೀಭೂತವಾಗುತ್ತ ತನ್ನೊಳಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲೇ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲವೂ ಅಪರಿವರ್ತನೀಯವೂ ಆಗಿರಬೇಕಾದುದೇ ಅದರ ರೂಪ ನಿಯಮ.

'ಕಾಲಾನುಕ್ರಮ ಮಾರ್ಪಾಡು' ಎಂಬ ವಾದ ಹೂಡುವಾಗ ಹಾಗೆಂದರೇನು, ತಾನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಮಾರ್ಪಾಡು ನಿಜಕ್ಕೂ ಕಾಲಾನುಗುಣವೆ? ಅಲ್ಲ ಅನ್ಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ನುಸುಳಿ ಬಂದುದೆ? ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ರಂಗನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ವಿಶ್ವದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಹಾರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳೆಷ್ಟು? 'ಕಾಲ' ತತ್ವದೊಂದಿಗೆ 'ರೂಪ' 'ಶೈಲಿ' ಎಂಬ ತತ್ವಗಳನ್ನೂ ಏಕೀಕರಿಸಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೀರಿಯಸ್ಸಾದ ಪ್ರಯತ್ನ ಆಗಿದೆ? ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ವಿಕಾರ ಚಿತ್ತದಿಂದ, 'ಸ್ವಸಮರ್ಥನೆ'ಯ ಲೇಪವಿಲ್ಲದೆ ಕಲಾವಿದರೂ, ಆಸಕ್ತರೂ, ಕಲಾ ಮಂಡಳಿಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರೂ ಚಿಂತಿಸಬೇಕು. ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಸೈ ಅನ್ನಿಸಲು ದೊಡ್ಡ 'ತತ್ವಾದರ್ಶದ' ಸೋಗನ್ನೇನೋ ಹಾಕಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ದಾರಿ ಅದಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಉಳಿವಿನ ದಾರಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ●

ಶೈಲಿಯ ಸಂರಕ್ಷಣೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಾನ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ಶೈಲಿಗಳು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಫಲಗಳು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಯಕ್ಷಗಾನತ್ವ ಇರುವುದು ಅದರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವಿನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಅನ್ನಬೇಕು. ಈವರೆಗೆ ಈ ಶೈಲಿ ಉಳಿದಿದ್ದರೆ ಅದು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ತೀವ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅಲ್ಲ; ಕೇವಲ ಗತಾನುಗತಿಕ ನ್ಯಾಯದಿಂದ. ಹಾಗಾಗಿ ಹೊಸತಾದ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಗಾನವನ್ನೂ, ವೇಷವನ್ನೂ, ನರ್ತನವನ್ನೂ ಇದಕ್ಕೆ ತಂದು ಅಳವಡಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಏನೂ ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅಂತಹ ಮಿಶ್ರಣ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ, ಸಮರ್ಥನೀಯ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಈ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ತನ್ನದಾದ ಒಂದು ಶೈಲಿ ಇದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ ಅನ್ನುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮೂಲಭೂತ ಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ನಾವಿಂದು ಹೊಸದಾಗಿ ಎಂಬಂತೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದು ವಿಚಿತ್ರ, ಆದರೂ ಸತ್ಯ. ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳೂ ತಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಮತ್ತಿತರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಸ್ವಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಿಸಲು ಯೋಜನಾಬದ್ಧವಾದ ಯತ್ನ ನಡೆಸಿವೆ, ಆದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ, ನಾವೋ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿ ಇದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಮೀನ ಮೇಷ ಎಣಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇದೇಕೆ ಹೀಗಾಯಿತು? ಕಾರಣಗಳು ಹಲವು -

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಲಾಭಕರ ವ್ಯವಸಾಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಮೇಲೆ, ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನೋರಂಜನೆ, ಹಾಗೂ ಆರ್ಥಿಕ ಯಶಸ್ಸಿನ (ಬಾಕ್ಸ್ ಆಫೀಸ್) ದೃಷ್ಟಿ ಈ ಕಲಾ ಶೈಲಿಯ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತತೆಗೆ ಒಂದು ಕಾರಣ ಅನ್ನದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. "ಯಾವುದು ಬೇಕು, ಯಾವುದು ಬೇಡ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಜನರೇ ನಿರ್ಧರಿಸಲಿ," "ಜನರು ಕೇಳಿದರು,

ನಾವು ಕೊಟ್ಟೆವು", "ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಆಟ ಯಾರಿಗೆ ಬೇಕು?"- ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ನಾನು ಹಲವು ಬಾರಿ ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿತರು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೂ ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ-

1 'ಜನ' ಅಂದರೆ ಯಾರು? ಈ 'ಜನ' ಕಲಾಭಿಜ್ಞರೆ? ಕೇವಲ ಬಹುಮತದ ಡೆಮಾಕ್ರಸಿಯಿಂದ ಕಲಾ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಿರ್ಧಾರ ಸಾಧ್ಯವೆ?

2 ಕೇವಲ ಮನೋರಂಜನಾ ದೃಷ್ಟಿ ಇರುವ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಉಲ್ಲಂಘನೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಜನರು ತಾವಾಗಿ ಕೇಳಿದರೆ? ಅಲ್ಲ ವ್ಯವಸಾಯಿಗಳು ಈ ಕಲಬೆರಕೆ ಪಾಕದ ರುಚಿಯನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಉಣಿಸಿ ಅದರ ರುಚಿ ಕೆಡಿಸಿದರೆ?

3 ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಬೇಕಾದ ಸುಧಾರಣೆ ಮಾಡಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಆಟಗಳನ್ನು ಜನರ ಮುಂದಿಡುವ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸಾಯಿ ಮಂಡಳಿಗಳು ಮಾಡಿವೆಯೆ?

4 ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯ ಭಾಗವತಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣ ತೊಟ್ಟು ಆಟ ಆಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಟಕ್ಕೆ ಆರ್ಥಿಕ ಅಡಚಣೆ ಬರುತ್ತದೆಯೆ? ಅಂದರೆ, ಇವುಗಳಿಂದಲೇ ಕಲೆಕ್ಷನ್ ಕಡಿಮೆ ಆದೀತೆ? ಅರ್ಥಾತ್, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿ, ತಂತ್ರದಿಂದಲೇ ಹೊಸ ಕತೆಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆ?

5 ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಅನಿಸದ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಂದ ಆಟಗಳು ಆರ್ಥಿಕ ಯಶಸ್ಸು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಕೆಲವು ಮಂಡಳಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆಯಲ್ಲವೆ? (ಉದಾ : ಇಡಗುಂಜಿ, ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ, ಅಮೃತೇಶ್ವರಿ ಮೇಳಗಳು)

ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ: ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸಲು ಕಾರಣ ಅಂದರೆ, ಇತ್ತ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಅತ್ತ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಎಂಬೆರಡು ಗಾನಶೈಲಿಗಳು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದ್ದು, "ಅವು ಮಾತ್ರ ಶೈಲಿಗಳು; ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಯಾ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ - ಉಳಿದದ್ದೆಲ್ಲಾ ವಿಕೃತ ರೂಪ, ಅದು ಕಸ" ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ.

ಉತ್ತರಾದಿ, ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಶೈಲಿಗಳೂ ಹಂತ ಹಂತದ ವಿಕಾಸದಿಂದ ಬೆಳೆದವುಗಳು. ಮೇಲಾಗಿ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಇದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರವಿತ್ತೇ? ಶಾಸ್ತ್ರವಿಲ್ಲದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಶೈಲಿಯನ್ನು "ಅದಿಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ" ಅಂತ ತಿರಸ್ಕರಿಸಬಹುದೆ?

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಂದರೆ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧದ್ದು. ಶಾಸ್ತ್ರವು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳೀತಲ್ಲದೆ, ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿಳಿಸಲಾರದು. ಶೈಲಿ (Style-School) ಎಂಬುದು, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ವೇದ್ಯ. ಗಾನದ ಶೈಲಿ ಕೇಳುವ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ : ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಮೋಹನ ರಾಗಕ್ಕೆ ಸ, ರಿ, ಗ, ಪ, ದ, ಸ ಸ, ದ, ಪ, ಗ, ರಿ, ಸ - ಎಂಬುದು ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣ. ಇದೇ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿಯ ಭೂಪ ರಾಗದ ಆರೋಹ, ಅವರೋಹ. ಶಾಸ್ತ್ರ ಒಂದೇ, ಆದರೆ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಲು ತೊಡಗಿದಾಗಲೇ ಇದು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಇದು ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಯಾವುದು ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸರಿ, ಯಾವುದು ಅಲ್ಲ? ಎರಡೂ ಸರಿಯೇ. ಅವು ಒಂದೇ ರಾಗದ ಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಗಳು ಅಷ್ಟೆ. ಅದೇ ಮೋಹನರಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ರಮದಿಂದ ಹಾಡಿದಾಗ ಮೂರನೇ ರೀತಿ ಕೇಳುತ್ತದೆ.

ಗಾನದ ಶೈಲಿ ಇರುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಲ್ಲ. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ. ಶೈಲಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣುವುದು ಹೇಗೆ? ಅದು ಸ್ವರದ ಸಂಚಾರ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ. ಸ್ವರದಿಂದ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ರೀತಿ. ಗಮಕದ ರೀತಿ. ಎತ್ತುಗಡೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ. ಹಾಗಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರವಾದದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಬಾರದು.

ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ? ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೇ ಬಡಗು ತೆಂಕು ಎಂಬ ಎರಡು ಶೈಲಿಗಳಿವೆ. (ಗಾಯನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ) ಅವೆರಡೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಎಂದು ನಾವು ಗುರುತಿಸುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರದಿಂದಲೋ? ಕಿವಿಯ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ? ಅವೆರಡೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ, ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಿಯೂ ಇವೆ. ತೆಂಕು - ಬಡಗಿನ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅವು ಒಂದೇ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಅಷ್ಟೆ. ಇದೂ ಸಹ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯವೂ ಅಷ್ಟೆ. ಭರತನಾಟ್ಯವೊಂದೇ ನಾಟ್ಯವಲ್ಲ. ಕೂಚಿಪುಡಿ ಕಥಕಳಿ ಇಲ್ಲವೆ? ಹಾಗೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯ. ಮನುಷ್ಯನ ಕೈಕಾಲು ಮೈಗಳ ಚಲನೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ, ಲಯದ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾವಿರ ಬಗೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲವೆ? ಹಾಗಾಗಿ,

ಸಾವಿರ ಶೈಲಿಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಇರುವ ಅಸಂಖ್ಯ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳು ಒಂದರ ಹಾಗೆ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಏಕ ರೂಪತೆಗೆ ತಂದು ಒಂದೇ ಶೈಲಿ ಮಾಡಿದರೆ, ಏನು ಸಾಧಿಸಿದಂತಾಯಿತು? ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ಉಳಿದು ಬೆಳೆದರೇನೇ ಅವುಗಳ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ.

ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಮಾತು. ಮದ್ದಲೆಯ ಬದಲು ಮೃದಂಗ ಬಾರಿಸುವುದು ಸರಿಯೆ? ಮೃದಂಗ ಬಾರಿಸಬಹುದಾದರೆ, ಅಂತಹ ಅನೇಕ ವಾದನಗಳು ಯಾಕೆಸಲ್ಲ? ಡ್ರಂ, ಬಾಂಗೋ, ತಬ್ಲಾ ಯಾವುದೂ ಆದೀತಲ್ಲವೆ? ಅಲ್ಲ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಗಾಯನ ಗಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯ ವಾದನಗಳನ್ನೆ ಬಳಸುವುದಾದರೆ. ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮೃದಂಗ. ತಬಲಾ ಎರಡೇ ಸಾಕಲ್ಲ? ಭೂತ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಮೃದಂಗ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಾರಿಸೋಣವೆ? - ಕೂಡದು. ಯಾಕೆ? ಅದು ಆ ಶೈಲಿಗೆ ಹೊಂದುವ ವಾದನ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆ ಗುಣವಿಲ್ಲ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಆಯಾ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಗೊಂಡ ವಾದನಗಳಿರುವಾಗ, ಅವನ್ನೆ ಬಳಸಿದರೆ ಅದು ಚೆಂದ. ಅದು ಶೈಲಿಯ ಧರ್ಮ, ಅದರ ಸತ್ವ.

ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳ ಮಾತೂ ಅಷ್ಟೆ. ಅವು ಕೆಡಲು ಕಾರಣ - ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ವೇಷಗಳ ಅನುಕರಣೆ. ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ವೇಷಗಳ ಪ್ರಭಾವ - ಇವುಗಳ ಧಾಳಿ. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳ ಶೈಲಿ ಅಡಿಮೇಲಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತಡೆಯದಿದ್ದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ, ಶೈಲಿ ಮರೆಯಾಗುವ ಭಯ ವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚಿತ್ರಶೈಲಿ; ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ವೇಷಗಳಿ ಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಉದ್ದೇಶದ್ದು. ಅದೊಂದು 'ಪೌರಾಣಿಕ' ಪದ್ಧತಿಯ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದ ವೇಷ ಪದ್ಧತಿ - ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸಿ ಇರುವಂತದ್ದು. ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರು ಚಿತ್ರ, ನಾಟಕದ ವೇಷಗಳಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಕಲ್ಪನಾ ಸೃಷ್ಟಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ.

ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇರುವ ಕಥೆ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅದರ ವೇಷಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ ಇರಲಿ. ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನೋ, ಅಲ್ಲ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನೋ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗಲ್ಲ ಮೀಸೆ, ನಾಮ. ಸೋಗೆವಲ್ಲಿ, ಬಾಲಮುಂಡು, ಕೋಲು ಕಿರೀಟ ತೊಟ್ಟಿರಬೇಕು ಹೊರತು ಪೈಜಾಮು, ಜರಿಪೇಟ ಇಟ್ಟು ಬರುವುದು ಬೇಡ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವಾಗ. ತಾನೇನೋ ತಪ್ಪು ಮಾಡುತ್ತಿ ದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಬರಬೇಕು. ಶೈಲಿಯ ರಕ್ಷಣೆಯ 'ವ್ರತ' ಕಲಾ ವಿದನ ಬಾಳ ಉಸಿರಾಗಬೇಕು.

ಹಾಗಾದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಗಳಿಂದ ನಾವು ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದೇನೂ ಇಲ್ಲವೆ?

ಇದೆ. ಉದಾ: ಹಾಡುವಿಕೆಗೆ ಬೇಕಾದ ರಾಗ ನಿರ್ಧಾರ, ಶ್ರುತಿ, ತಾಳ - ಇವುಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ, ನಿರ್ಣಯಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಒಬ್ಬ ಭಾಗವತ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಪಡೆಯಲಿ. ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅದರ ರಾಗದ ಶೈಲಿ ಬೇಡ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವನ್ನೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ, ಆದರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಾದುಕೊಂಡು ಹಾಡಲು ಬೇಕಾದ ಮೂಲ ಜ್ಞಾನ (ಇದು ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ತಾನೆ?) ಅವನಿಗೆ ಇರಲಿ ಅಷ್ಟೆ (Basic rules of any system of music)

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿ, ಶೈಲಿ ಎಂದು ಅದನ್ನುಳಿಸಿದರಷ್ಟೆ ಸಾಕೆ? ಸಾಲದು. ಆದರೆ ಅದು ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಕೆಲಸ. ಅದನ್ನೆ ಮಾಡದೆ, 'ಸುಧಾರಣೆ' ಅಂದರೆ ಅದು ಸೋಗು, ಅದು ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಷ್ಟೆ.

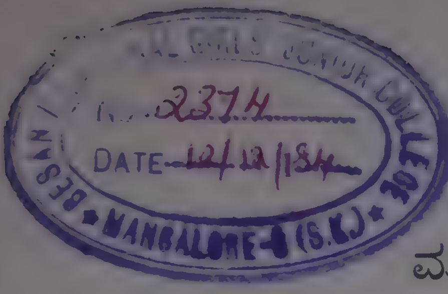
ಸುಧಾರಣೆ ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೆ ಆಗಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೆ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಇನ್ನೂ ನಾಲ್ಕಾರು ಮಾದರಿಯ ವೇಷಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯದಿಂದಲೇ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯ. ಭಾವ ಪ್ರಕಟನೆಯ ವೈವಿಧ್ಯದ ಚಲನೆಗಳು-ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ "ಪರಂಪರೆ" ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಇರುವ, ನಿಜಕ್ಕೂ ರಂಗದ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಾಗಲಿ ಹೊಂದದ ಅನೇಕ ಅಸಂಬದ್ಧ ಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡಲು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅಡ್ಡಿ ಬರಬಾರದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು 'ಭಾರ' ಆಗುತ್ತವೆ ಅನ್ನುತ್ತೀರಾ? ಹಗುರ ದ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಅದೇ ಆಕಾರದ ಸಾಮಗ್ರಿ ತಯಾರಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪೇನಿಲ್ಲ. ಒಳಗಿನ ವಸ್ತು ಯಾವುದಿದ್ದರೂ ಆ ವೇಷ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಆಕಾರ ಮುಖ್ಯ ತಾನೆ? ಮರದ ಬದಲು ರಟ್ಟು, ಅದರ ಬದಲು ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್ ಆದರೂ ಸರಿ.

ಶೈಲಿಯ ಸಂರಕ್ಷಣೆ - ಇದು ನಮ್ಮ ತುರ್ತಿನ ಕೆಲಸ. ನಮ್ಮ ಸುಧಾರಕ ಬುದ್ಧಿ ಶೈಲಿಯ ಸೀಮೆಯಲ್ಲೆ ಸಂಚರಿಸಬೇಕು.

ಮಂಗಳಾವಲೋಕನ 1976 - ಸಂ. ಎಸ್. ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ



ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳು

ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯೆಂಬುದು ಲೋಕಜೀವನದ ಒಂದು ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣ. ಆಹಾರ, ವಸತಿ, ಕೃಷಿವಿಧಾನ, ರೀತಿರಿವಾಜು, ಹಾವಭಾವಗಳಿಂದ ತೊಡಗಿ, ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮತ, ಕಲೆಯ ವರೆಗೆ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಇದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲತ: ಒಂದೇ ಆದ ಮತವೋ. ಕಲೆಯೋ, ಭಾಷೆಯೋ, ಭಿನ್ನಕಾಲ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸೌಲಭ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿ, ಇತರ ಸಮಾನ ಸಂಗತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ವಸ್ತುಭೇದ- ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳು. ಹೀಗೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶ ಭೇದದಿಂದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದಾಗ, ಮೂಲವಸ್ತುವಿನ ಯೋಗ್ಯತೆ ಉತ್ಕರ್ಷ ಹೊಂದುವುದೂ ಇದೆ; ಅಪಕರ್ಷಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದ, ಉಪಭೇದಗಳಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಭೇದ ಅಥವಾ ತಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತೆಂಕು-ಬಡಗು ಎಂಬ ಎರಡೇ ತಿಟ್ಟುಗಳೆಂದು ಹೇಳುವುದು ರೂಢಿ. ಆದರೆ ರಂಗತಂತ್ರ, ನೃತ್ಯ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಬಳಕೆ ಇವುಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಬೇರೆಯೇ ತಿಟ್ಟಾಗಿ ಇದೆ. ವೇಷ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಪರಿಕರ- ಇವು ಬಡಗಿನಂತೆ ಇದ್ದರೂ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟು ಬಡಗಿನದಕ್ಕಿಂತ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ.

ತಿಟ್ಟುಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಹುಶ: ಈಗ ನಾವು ಬಡಗುತಿಟ್ಟೆಂದು ಹೇಳುವ ರೂಪಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಟ್ಟೆಯಿಂದ ಕಟ್ಟುವ ಮುಂಡಾಸು, ಕಿರೀಟದ ಮುಂದಣ ಕೇದಗೆ ಇವೆಲ್ಲ ಇದ್ದುದಕ್ಕೆ ಪುರಾವೆ ಇದೆ. ಹಿರಿಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಇದನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ತುಳು ಮಲಯಾಳಿ ಭಾಷೆಗಳೇ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದ - ಜಿಲ್ಲೆಯ ತೆಂಕಣದ ಭಾಗದಲ್ಲೇ

ಕನ್ನಡ ಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಅಸಂಭವ. ಹಾಗೇ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟು ಈಗ ತೋರಿಸುವ ಅಭಿನಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಪ್ರಯೋಗದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ಮೂಲರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಲಾರದು. ಹಾಗಾಗಿ ಈಗಿನ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಂದಣ ರೂಪಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿಕಟ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಬಡಗಿನ ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ತಾಳಧಾರಿಯಾದರೆ, ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಜಾಗಟೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಜಾಗಟೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೊಡೆಯುವಾಗ, ಅದರ ನಾದ ಗಂಭೀರವಾಗಿ, ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೆ ಎರಕವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಕೆಳಗಿಟ್ಟು ಹೊಡೆಯುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರ ಅಷ್ಟು ಸುಖವಾಗಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ತೆಂಕು ಬಡಗುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ತೆರನ ಮದ್ದಳೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಈಗ ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದಾದ 'ಏರು ಮದ್ದಲೆ' ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚು. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಗಾತ್ರದ ಮದ್ದಲೆಯೇ ಬಳಕೆ. ಬಡಗಿನ ಮದ್ದಲೆಗಳ ಎಡಭಾಗಕ್ಕೆ ಅನ್ನ ಯಾ 'ಬೋನ' ಇದ್ದರೆ ತೆಂಕಣ ಮದ್ದಲೆಗೆ 'ಕರ್ಣ' ಇರುತ್ತದೆ. ಇದೀಗ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೋಹದಿಂದ, ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ನುಡಿತಗಳಿಗೆ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ನೃತ್ಯಕ್ಕಾಗಲಿ, ಚೆಂಡೆ ಜಾಗಟೆಗಳ ನಾದಕ್ಕಾಗಲಿ ಎರಕವಾಗಿ ನುಡಿಯದೆ ಬೇರಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಅರೆ ಮೃದಂಗ' (ಮೃದಂಗ - ಮದ್ದಲೆಗಳ ಮಧ್ಯದ ರೂಪ) ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಅನುಭವದಿಂದ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಬಡಗಿನ ಚೆಂಡೆ, 'ತಾಸೆ' ಎಂಬ ವಾದನದ ಸುಧಾರಿತ ರೂಪವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಬಾರಿಸಲು ನೀಟಾದ ಬೆತ್ತದ ಕೋಲುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ತೆಂಕಣ ಚೆಂಡೆ ಈ ಕಡೆಯ ದೇವಾಲಯಗಳ ಚೆಂಡೆಯಂತೆ ಇದ್ದು, ಅದನ್ನು ಬಾರಿಸಲು ತುದಿ ಬಗ್ಗಿರುವ ಮರದ ಕೋಲುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವರು. ತೆಂಕಣ ಚೆಂಡೆ ಮಧುರವೂ, ಗಂಭೀರವೂ ಆದ ನಾದದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ್ಯ. ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಚಕ್ರತಾಳವನ್ನು ಬಳಸಿ, ಚೆಂಡೆಯ ನಾದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೆರುಗು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ರಾಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಹಿಂದುಸ್ತಾನೀ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆ ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ತೆಂಕಿನ ಹಾಡಿಕೆ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪದ್ಯದ ಕೊನೆಗೆ ತಾರಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ನಿಂತರೆ, ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಪಂಚಮ ಯಾ ಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ರಾಗವಿನ್ಯಾಸ, ತಾಳವಿನ್ಯಾಸದ ಪದ್ಧತಿ ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬಿಡ್ತಿಗೆ (ಪದ್ಯದ ಮೊದಲ ಚರಣದ ನಂತರ

ಬಾರಿಸುವಂತಹದು) ಬಡಗಣ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲೂ ಇತ್ತೆಂದು ಅನುಮಾನಿಸಲು ಪುರಾವೆಗಳಿವೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಅದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ - ಮುಮ್ಮೇಳದ ಎರಕ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದ್ದು, ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ 'ಕುಣಿಸುವ ಗುಣ' ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಆ ವಾದ್ಯಗಳ ನುಡಿತದ ವೈವಿಧ್ಯ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಸ್ವಂತಿಕೆ'ಯನ್ನು ಬಿಡದೆ ಸಾಗಿದೆ. ತೆಂಕಿನ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ನಾದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಹೆಚ್ಚು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ತಿಟ್ಟುಗಳ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳು ಒಂದೇ ಮೂಲದವಾದರೂ, ಇದೀಗ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಬಡಗು - ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಗಳು ಉಡುವ ಬಟ್ಟೆ ಚೌಕುಳಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತಹದು. ಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣ, ಬಿಳಿಬಣ್ಣದ ಬೇಗಡೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಪಗಡಿಯನ್ನು ಅಟ್ಟೆಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿ ಜರಿಲಾಡಿಯನ್ನು ಸುತ್ತುತ್ತಾರೆ. ತಲೆಯ ಹಿಂಭಾಗದಿಂದ ತ್ರಿಕೋಣಾಕಾರವಾಗಿ ಇಳಿಬಿಡುವ 'ಶಲ್ಲೆ' ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಸೊಗಸು ನೀಡುತ್ತದೆ. ತೆಂಕಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೇಷಭೂಷಣ ಇದೇ ತೆರನಾದರೂ, ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ 'ಸಿದ್ಧ' ಪಗಡಿ, ಮಣಿ ಸಾಮಾನುಗಳ ಬಳಕೆ - ಇವೆಲ್ಲ ಬಂದಿವೆ. ಮಣಿಸಾಮಾನುಗಳಿಗೆ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳ ಅಂದವಾಗಲಿ 'ಶೈಲಿ' ಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಬೆನ್ನ ಮೇಲಣ ಶಲ್ಲೆ ತೀರ ಚಿಕ್ಕದಿದ್ದು, ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ಮರೆತು, ಕೇವಲ ತಲೆಯ ಹಿಂಭಾಗವನ್ನು ಮುಚ್ಚುವ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ತೆಂಕಣ - ಬಡಗುಗಳ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಂದರೆ, ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಸುವ ಕಿರುಗಣೆ ಅಥವಾ ಬಾಲಮುಂಡು. ಇದು, ಕಥಕಳಿಯಿಂದ ಬಂದುದೆಂಬ ವಾದವಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಪುರಾವೆ ಸಾಲದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಥಕಳಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಜನ್ಯ-ಯಾ ಪ್ರಭಾವಿತ ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ. ತೆಂಕಿನ 'ಗಿರಿಕೆ' ಹಾರುವ ಕುಣಿತದ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಈ ಬಾಲಮುಂಡು ತುಂಬ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಲಮುಂಡಿನ ಒಳಗೆ ಕಚ್ಚೆ ಉಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ತು. (ಇದಕ್ಕೆ 'ಕಸೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ) ಈಗ ಚಲ್ಲಣವನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯ ವೈವಿಧ್ಯ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೆಂಕಣದ್ದೆ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ತೆಂಕಣ ವೇಷಗಳ ಹಣೆಯ ನಾಮ, ಮುಖದ ಮೇಲಿನ 'ಚಿತ್ರ'ಗಳು ನಾಜೂಕು, ಸ್ಪಷ್ಟ, ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ. ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿರುವ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು, ಬಣ್ಣದ ವೇಷ (ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರ)ಗಳಲ್ಲಿ, ತೆಂಕಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಇರುವುದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ. ತೆಂಕಣ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಸೃಷ್ಟಿ.

ಇಲ್ಲಿನ 'ಚುಟ್ಟಿಯ' ಕೆಲಸ, ವೇಷದ ಗಾತ್ರ ಇವೆಲ್ಲ ಅನ್ಯಾದೃಶ. ಬಡಗಿನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಇದರ ಅಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪದಂತಿದ್ದು ಸೊಂಟದ ಕೆಳಗೆ ಬಡಕಲಾಗಿರುವುದರಿಂದ ತೆಂಕಣ ವೇಷದ ಭವ್ಯತೆ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ತೆಂಕಣ ಎಲ್ಲ ವೇಷಗಳು ಗಾತ್ರ ದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡವು, ಅಡಿಯಿಂದ ಮುಡಿಯವರೆಗೆ ಒಟ್ಟು ಸಪ್ರಮಾಣವಾದ ಆಕಾರ ವುಳ್ಳವು. ವೇಷಧಾರಿ ಸೊಂಟದ ಸುತ್ತ ಮತ್ತು ಮೈಗೆ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಸುತ್ತಿ ತುಂಬಿಸಿಕೊಂಡು, ನಂತರ ವೇಷ ಕಟ್ಟುವುದರಿಂದ ವೇಷಗಳು 'ಭರ್ಜರಿ' ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ಬಡಗು - ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಒಂದೇ ಬಗೆಯವಾದರೂ ಕೆಲ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆಯಾದರೆ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಿರೀಟ ಇದೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ 'ಎದೆಹಾರ' (ಪದಕ)ಗಳು ಉರುಟು (ತೆಂಕಿನಂತೆ). ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ 'X' ಆಕೃತಿ ಯ ಎದೆ ಪದಕಗಳ ಬಳಕೆ. ಬಡಗಿನ ಕೃಷ್ಣ ಕಿರುಗಣೆಯಂತೆ ಸೀರೆ ಉಟ್ಟರೆ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ವೇಷಗಳಂತೆ ಕಚ್ಚೆ ಉಡುತ್ತಾನೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಕರ್ಕಿ ಮೇಳದವರು ಮುಂಡಾಸಿನ ವೇಷಕ್ಕೆ ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆ ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ.

ರಂಗತಂತ್ರ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ತೆಂಕು ಬಡಗುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಬಡಗಿನ ತಿಟ್ಟುಗಳ ರಂಗತಂತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಇದ್ದರೆ, ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವ ಬಂದಿದೆ.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಒಡೆದು ಕಾಣುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ತೆಂಕಣ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ದೊಡ್ಡವು. ದಾಪು ಕಾಲಿನ ಕುಣಿತಗಳು ಬಹಳ. ಚಲನ ವಲನ, ತಿರುಗುವಿಕೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ. ಬಡಗಿನ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಾಸ್ಯ ಹೆಚ್ಚು, ಅಭಿನಯ ಇಲ್ಲ ಎಂಬಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಹಸ್ತದ ಚಲನೆಗಳೂ ಸರಳ. ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಗುತ್ತು (ಗಿರಿಕೆ) ಹಾರುವಿಕೆ ಇದೀಗ ಬಡಗಿಗೂ ವಲಸೆಯಾಗಿದೆ. ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ನೃತ್ಯ. ಪ್ರಯಾಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕುಣಿತಗಳಿವೆ. ಪ್ರವೇಶ ನೃತ್ಯ ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ ದ್ದರೆ, ಬಡಗು ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡಗಳಲ್ಲಿ ಏಕತಾಳ ಮತ್ತು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ (ಕೋರೆ ತಾಳ) ಗಳೆರಡಲ್ಲೂ ಇದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರವೇಶ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರವೇಶದ ಅಬ್ಬರ, ಸೊಗಸು ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಮೈತಾಳಿ ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರವೇಶ ನೃತ್ಯದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಇಡೀ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಚಲನೆ ಗಳಿದ್ದು, ಓರೆಯಾಗಿ ಕುಣಿಯುವ, ಹಾರುವ ಮತ್ತು ಕೈಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಚಲಿಸುವ ಕ್ರಮ ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಕೆಲ ವೇಷಗಳಿಗೆ 'ಲಾಲಿ' ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರವೇಶ ಪೂರ್ವ

ನೃತ್ಯವಿದೆ.

ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಸಾವಿಷ್ಕಾರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಭಿನಯ, ಅದರ ಪುನರಾವರ್ತನೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ವಿವರವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇದೆ. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದು, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶ ಎರಡೂ ಇವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಡೆ, ಭಾವದ ಕಡೆ ಬಹಳ ಒತ್ತು ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಉಳಿದ ತಿಟ್ಟುಗಳ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹೊಣೆ ಹಾಗೂ ಶ್ರಮವಿರುವ ವಿಭಾಗ. ಹಾಡುಗಳನ್ನು ವಿಭಜಿಸಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ರಂಗಭೂಮಿ (Total theatre) ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಸಶಕ್ತ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಪದ್ಧತಿ.

ಈಚೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರಭಾವ ಉಳಿದೆರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳ ಮೇಲೆ ಆಗಿದೆ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಸಾಧಿಸಿದ ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಕಲಾವಿದರ ಕೊಡುಗೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು - ಅದೇ ಕಾರಣ ಎಂಬಷ್ಟು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಪದ್ಧತಿಯ ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳು, ಉಳಿದ ಪ್ರದೇಶದ ಜನರಿಗೆ ಹೊಸ ರಸಲೋಕವನ್ನೇ ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದವು. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳು ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಬಂದುವೆಂಬ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅವಸರದ ತೀರ್ಮಾನ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ನಟರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರಿಗೆ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಪರ್ಕವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ಪದಾಭಿನಯ' ಹಿಂದೆ ಇತ್ತೆಂದು ಹಳೆಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಅಂಬೋಣ.

ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದರಲ್ಲಿ ಬಡಗು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟುಗಳು ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಭಂಗ ತಾರದೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲಾಸ್ಯ, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹೆಜ್ಜೆ, ವೇಷಗಳ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಬಡಗೂ; ಅಭಿನಯ, ನಾಟ್ಯ, ಮಾತುಗಳ ಪ್ರೌಢತೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಪದ್ಧತಿಯೂ; ವೇಷಗಳ ಭರ್ಜರಿ ಆಕಾರ, ಕುಣಿತದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಬೆಡಗು, ಚೆಂಡೆಯ ನಾದ, ಮಾತಿನ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ - ತೆಂಕುತಿಟ್ಟೂ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿವೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನ ಅಭಿನಯ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅತಿಯಾದ ಪುನರಾವರ್ತನೆ, ಭಾವ ವಿಭಜನೆಗಳಿಂದ ಬಾಲಿಶ ಯಾ ಅತಿ ಅನಿಸುವುದಿದೆ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷಗಾರಿಕೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ನೃತ್ಯ - ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೊಗಸು, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಶಕ್ತತೆ ಎಲ್ಲ ಇವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಉಳಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ದುರ್ದೈವ. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದಿಂದ, ನವರಾತ್ರಿ ವೇಷಗಳಿಂದ, ಸಿನಿಮಾದಿಂದ, ಕ್ಯಾಲೆಂಡರುಗಳಿಂದ ಬಂದ ವೇಷಗಳೂ, ನರ್ಸಣ್ಣನ ಕಿರೀಟಗಳೂ, ನೈಲೆಕ್ಸ್ ಬಟ್ಟೆಗಳೂ, ಸರ್ಕಸ್ ಹಾಸ್ಯಗಳೂ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನುಗ್ಗಿದರೆ, 'ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ'ವು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಿಂದ ನುಗ್ಗಿ ಹಾವಳಿ ಎಬ್ಬಿಸಿವೆ.

ಅತ್ತ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಮೆಲ್ಲನೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ದೂರ ಹೋಗಿ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯುವ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿವೆ. ಹಾಗಾಗದಿರಲಿ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ'' - ಪ್ರಕಾಶಕರು - ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು - 3 1980

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳು

ಸುಮಾರು ಆರು ಶತಮಾನಗಳ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ, ತೆಂಕು, ಬಡಗು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಎಂಬ ಮೂರು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಸಂಶೋಧನೆ ಸುಲಭದ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲ. "ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳು" ಎಂಬ ಈ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲೂ ನನಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಮೇಳಗಳ ಇತಿಹಾಸ, ಪರಿಚಯ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಲು ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ನನಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಆಧಾರ ಸಾಮಾಗ್ರಿ ಅಲ್ಪ. ಸಮಯದ ಅಭಾವ, ಸಾಮಾಗ್ರಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಇರುವ ತೊಡಕುಗಳು ಬಹಳ. ಮೇಲಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಮಿತಿಯ ಅರಿವು ನನಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಪೂರ್ಣ ಅವಧಿಯ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ನಾಲ್ಕಾರು ವರ್ಷಗಳ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಆಹಾರ ಮೇಳಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿದೆ. ಅಂತಹ ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ಅನೇಕ ಉಪಯುಕ್ತ ಕುತೂಹಲಕರ ಅಂಶಗಳು ಹೊರ ಬಂದಾವು.

ಪ್ರಾಚೀನತೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ, ಆರಂಭದಕಾಲ ಇವಿನ್ನೂ ಸಮಸ್ಯೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲವನ್ನು ಭರತ ಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಿಯಮಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ಇವೆಯೆಂದು ಹೇಳುವ ವಾದ ಗಂಭೀರ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಕ್ರಿ. ಶ. 12ನೆಯ ಶತಮಾನದ "ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ" "ಚಂದ್ರಪ್ರಭಾ ಪುರಾಣ"ಗಳ "ಎಕ್ಕಲಗಾಣ" ಎಂಬ ಪದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೆಂದು ಸಿದ್ಧ

ವಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಗಾನಶೈಲಿ ಆಗಲೇ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೆನ್ನಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಗಾನಶೈಲಿಯೊಂದು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಹಲವೆಡೆ, ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತು ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ' ಗ್ರಂಥ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು "ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ" ಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ, ಎಂದು ಡಾ ಕಾರಂತರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಂಧ್ರದ ಕೂಚಿಪುಡಿ, ಮೇಲಟ್ಟೂರಿನ ಭಾಗವತ ಮೇಳಗಳಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಲವು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಲನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಖಚಿತ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ಪುರಾವೆಗಳು ಇವು:

1. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ (ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ ಶ.1450)ನ ಭಾರತ, ಕುಮಾರವಾಲ್ಮೀಕಿಯ (ಸುಮಾರು 1500) ರಾಮಾಯಣ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ-ಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅನೇಕ ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಆಕರಗಳಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. (ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ತೊರವೆ ನರಹರಿಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ಡಾ। ಎಚ್ ಸೀತಾರಾಮಾಚಾರ್ಯರು ತುಸು ಹಿಂದೆ ಒಯ್ದಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಾಲನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ಮುಖ ನೀಡಿದೆ.)

2. ಕ್ರಿ.ಶ. 1550ರ ಸುಮಾರಿನ ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿಯ ಭರತೇಶ ವೈಭವದಲ್ಲಿ ಬರುವ "ತಾಳ" "ಮದ್ದಲೆ" ತೆರೆ ಇಳಿಸಿದ ಎತ್ತಿದ ವರ್ಣನೆಗಳು.

3. ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುರುಗೋಡಿನ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ "ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆ" ಯ ಉಕ್ತಿ.

ತಾಳ ಮದ್ದಲೆ ಸೇವೆ ಮೇಳದ ಆಟದ ದಿನ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಊಹನೆಗೆ ಎಡೆ ಇದೆ. ಕುರುಗೋಡು ಶಾಸನದ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. 1566.

4. ಕೂಚಿಪುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ "ಭಾಮಾ ಕಲಾಪಂ" ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿ. ಇದರ ಕಾಲ ಸುಮಾರು 1620.

5. ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರಯತಿ ಎಂಬವನು ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದನೆಂದೂ, ಅವನು ಉಡುಪಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಆಂಧ್ರಕ್ಕೆ ಕೊಂಡುಹೋದನೆಂದೂ ಇರುವ ಪ್ರತೀತಿ.

6. ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ರಾಮಾಯಣದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸಾಮ್ಯ.

ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನೆನ್ನುವವರು ಅವನ ಕಾಲ 1750 - 1850 ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ಡಾ ಕಾರಂತರು ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಇತರ ಅನೇಕ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದರು.

ಆದರೆ ಇದೀಗ ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಹೊಸ ವಾದವೊಂದನ್ನು ಮಂಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಪುನಃ ಜೀವ ಬಂದಂತಾಗಿದೆ. ಭಾಗವತನಾಗಿದ್ದು, ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃತ್ವದ ವಾದದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಾಗಿದ್ದ 18, 19ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವನಿಗಿಂತ ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಜನಿಸಿದ್ದ ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ ಅವರು.

ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದ ಕರ್ತೃವೆನ್ನಲಾದ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ಮಹಾರಾಜನ ಕಾಲ ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅವನ ಪದ್ಯಗಳೂ ನಮ್ಮ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳೂ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಅನುವಾದ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ರಾಜನ ಕಾಲ ಸುಮಾರು 17ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗ ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗ 'ಹಳೆ' ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಹಾಗೂ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ರಾಜ - ಇಬ್ಬರ ಕಾಲವನ್ನೂ ಹಿಂದೆ ಒಯ್ದಿರುವ ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲರ ವಾದ ಮೇಳಗಳ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲೂ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ರಾಮಾಯಣದ ಎಂಟು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆ.

(ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು: ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ ಮೈಸೂರು ವಿ ವಿ)

7. ಕ್ರಿ.ಶ. 1564ರ ವಿರಾಟ ಪರ್ವ ಪ್ರಸಂಗ - ಕರ್ತೃ ವಿಷ್ಣು
(ಇದು ಡಾ। ಕಾರಂತರ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯ)

ಸಂಗೀತಾಚಾರ್ಯ ಶಾಙ್ಗ್ರದೇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. 13ನೇ ಶತಮಾನ ಅಂದರೆ 13ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿಯಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನವಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಖಚಿತ. ಕ್ರಿ.ಶ. 15ನೇ ಶತಮಾನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲರ ಹೊಸವಾದವೂ ಇದನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಕುರುಗೋಡು ಶಾಸನವನ್ನು ಮೇಳದ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ

ಆಧಾರವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ 16ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೇಳ ಇತ್ತು ಅನ್ನಬೇಕು. ಆದರೆ ಈಗ ದೊರಕಿರುವ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಮೇಳಗಳ ಇತಿಹಾಸ 17ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಮೇಳಗಳ ಹಳೆಮಾದರಿ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳೂ, ಹಳೆಯ ಕಲಾವಿದರೂ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಬಹುಶಃ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ "ತಿಟ್ಟು"ಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಬಹುತೇಕ ಏಕರೂಪವಾಗಿತ್ತು. ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದಗಳುಂಟಾದವು. ಈಗ ತೆಂಕು, ಬಡಗು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ - ಎಂಬ ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಬಡಗು - ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣ, ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯ ಇದ್ದರೂ ರಂಗತಂತ್ರದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತುಂಬಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಆಟಗಳನ್ನು ನಾನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶೈಲಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಮೂರು ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಇರುವ ಮತ್ತು ಹಿಂದೆ ಆಗಿಹೋದ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮೇಳಗಳು ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ.

1. ಕುತ್ಯಾಳ ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಮೇಳ ಕೂಡ್ಲು
2. ಶ್ರೀ ಮಂದರ್ತಿ ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರಿ ಮೇಳ
3. ಶ್ರೀ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮಂಜುನಾಥೇಶ್ವರ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
4. ಶ್ರೀ ಪೆರ್ಡೂರು ಮೇಳ
5. ಶ್ರೀ ಮಾರಣಕಟ್ಟೆ ಮೇಳ
6. ಶ್ರೀ ಮಹಾಮ್ಮಾಯಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕಸಭಾ, ಸುರತ್ಕಲ್ಲು
7. ಶ್ರೀ ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕಸಭಾ, ಮಂಗಳೂರು
8. ಇರಾ ಶ್ರೀ ಸೋಮನಾಥೇಶ್ವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕಸಭಾ, ಕುಂಡಾವು
9. ಶ್ರೀ ಅಮೃತೇಶ್ವರಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ, ಕೋಟ
10. ಶ್ರೀ ಕರ್ಕಿ ಮೇಳ
11. ಶ್ರೀ ಇಡಗುಂಜಿ ಮಹಾಗಣಪತಿ ಪ್ರಸಾದಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
12. ಶ್ರೀ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಮೇಳ, ಪುತ್ತೂರು
13. ಶ್ರೀ ಕಟೀಲು ಮೇಳ (2)
14. ಶ್ರೀ ಗುರು ಪ್ರಸಾದಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ
15. ಶ್ರೀ ಕಮಲ ಶಿಲೆ ಮೇಳ
16. ಶ್ರೀ ಗೂಳಿಗರಡಿ ಮೇಳ
17. ಶ್ರೀ ಸಂಕದ ಕಟ್ಟೆ ಮೇಳ
18. ಯಕ್ಷರಂಗ, ಉಡುಪಿ (ಡಾ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನ - ಬ್ಯಾಲೆ ತಂಡ)

(ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ್ಲು ಮೇಳವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದವು ಸದ್ಯ ತಿರುಗಾಟ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಮೇಳಗಳು.)

19. ಶ್ರೀ ಕುಂಬಳೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಮೇಳ
20. ಶ್ರೀ ಮೂಲ್ಕಿ ಉಗ್ರನರಸಿಂಹ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
21. ಶ್ರೀ ಬಪ್ಪನಾಡು ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರಿ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ, ಮೂಲ್ಕಿ
22. ಪಂಚಿತ್ತಡ್ಕ ಶ್ರೀ ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರೀ ಮೇಳ
23. ಕದ್ರಿ ಶ್ರೀ ಮಂಜುನಾಥೇಶ್ವರ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
24. ಪಾವಂಜೆ ಶ್ರೀ ಮಹಾಲಿಂಗೇಶ್ವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
25. ಶ್ರೀ ಮಧೂರು ಮಹಾಗಣಪತಿ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
26. ಶ್ರೀ ಮಹಾಮ್ಮಾಯಿ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಕೊರಕ್ಕೋಡು
27. ಶ್ರೀ ನರಸಿಂಹ ಸ್ವಾಮಿ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ, ಉದ್ಯಾವರ
28. ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾವಿಹಾರ ಸಂಘ, ಮಂಗಳೂರು
29. ಶ್ರೀ ಮಹಾಗಣಪತಿ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ, ದೇಲಂಪುರಿ
30. ಇರುವೈಲು ಶ್ರೀ ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
31. ಅಡೂರು ಶ್ರೀ ಮಹಾಲಿಂಗೇಶ್ವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
32. ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ, ಬಂಟವಾಳ
33. ಶ್ರೀ ಕಾಳಿಕಾಂಬಾ ಪ್ರಸಾದಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ, ಕಾರ್ಕಳ
34. ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳ
35. ನಾರಾವಿ ಮೇಳ
36. ಕೊಕ್ಕಡ ಮೇಳ
37. ಪಾತೂರು ಮೇಳ
38. ದೆಕ್ಕಿತ್ತೋಡಿ ಮೇಳ
39. ಚೊಕ್ಕಾಡಿ ಮೇಳ
40. ನಿಡ್ಪೊಳ್ಳಿ ಮೇಳ
41. ಮುಚ್ಚೂರು ಮೇಳ
42. ಕುಕ್ಕುಂದೂರು (ಕಾರ್ಕಳ) ಮೇಳ
43. ರಂಜಾಳ (ಕಾರ್ಕಳದ ಬಳಿ) ಮೇಳ
44. ಕಾರ್ಕಳ ಮೇಳ
45. ಹಂಪನ ಕಟ್ಟೆ ಮೇಳ
46. ಪಣಂಬೂರು ಮೇಳ
47. ಬಿಜಲ ಮೇಳ
48. ಬೆಳ್ವಾಯಿ ಮೇಳ

49. ಕೀವಾರು ಮೇಳ
50. ನಿಟ್ಟೆ ಮೇಳ
51. ಗಂಜಿ ಮಠ ಮೇಳ
52. ಕುಂಭಾರು ಮೇಳ
53. ಪಡುಮಲೆ ಮೇಳ
54. ದುರ್ಗದ ಮೇಳ (ದುರ್ಗ - ಕಾರ್ಕಳದ ಬಳಿಯ ಊರು)
55. ಶ್ರೀ ಪೊಳಲಿ ರಾಜರಾಜೇಶ್ವರಿ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
56. ಶ್ರೀ ವೀರಭದ್ರ ಸ್ವಾಮಿ ಪ್ರಸಾದಿತ ದಶಾವತಾರ ಮಂಡಳಿ, ಹಿರಿಯಡ್ಕ
57. ಶ್ರೀ ಕೊಲ್ಲೂರು ಮೂಕಾಂಬಿಕಾ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
58. ಶ್ರೀ ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರಿ ದಶಾವತಾರ ಮಂಡಳಿ, ಸೌಕೂರು
59. ಬಿಳಿಯಾರು ಮೇಳ
60. ಭಗವತಿ ಮೇಳ
61. ಸಬಕೂರು ಮೇಳ
62. ಪೆರಣಂಕಿಲು ಮೇಳ
63. ಸುರಾಲ್ ಮೇಳ
64. ಹಾಲಾಡಿ ಮೇಳ
65. ಆನೆಗುಡ್ಡೆ ಮೇಳ
66. ವರಂಗ ಮೇಳ
67. ಭಾಂಡ್ಯದ ಮೇಳ
68. ಜೋಳಾರ ಮೇಳ
69. ಕಾಸರಗೋಡು ಮೇಳ
70. ಕಿಗ್ಗದ ಮೇಳ
71. ಬೆಳೆಯೂರು ಮೇಳ
72. ಹುನ್ನಾರ ಮೇಳ
73. ಚಿಕ್ಕ ಹೊನ್ನೇಸರ ಮೇಳ

} ಇವು ನಾಲ್ಕು ಘಟ್ಟದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಾಂತದ ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ಕ್ರಮದ ಮೇಳಗಳು

74. ಕೊಳಗಿ ಬೀಸ ಮೇಳ
75. ಹೆಗಡೆ ಮೇಳ
76. ಹೆಬ್ಬೈಲು ಮೇಳ
77. ಅಂಕೋಲ್ ಮೇಳ

} ಇವು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಮೇಳಗಳು.

78. ಕುಂಬಡಾಜೆ ಮೇಳ
79. ಕುಲಶೇಖರ ಮೇಳ
80. ಬಿಕರ್ನಕಟ್ಟೆ ಮೇಳ

81. ಕಾವೂರು ಮೇಳ
82. ಕತ್ತಲ್‌ಸಾರ್ ಮೇಳ
83. ಅಮ್ಮಾಡಿ ಶ್ರೀ ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರಿ ಮೇಳ
84. 'ಜೋಕೈ ಮೇಳ' ಕುದ್ರೋಳಿ ಮಂಗಳೂರು
85. ಶ್ರೀ ರಾಘವೇಂದ್ರ ಸ್ವಾಮಿೂ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ ಕಾಸರಗೋಡು
86. ಶ್ರೀ ಚೌಡೇಶ್ವರೀ ಮೇಳ

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಮೇಳಗಳು ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟೆ ಬಾಳಿದವುಗಳು ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವರ್ಷಕ್ಕೆ 25-30 ಆಟಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಡುತ್ತಿದ್ದುವು. ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹತ್ತೆಂಟು ಆಟಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಆಡುವ ಕಲಾವಿಲಾಸಿ 'ಮೇಳ' ಗಳು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಉತ್ತರಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲೂ, ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲೂ, ಇವೆ. ಇವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸುಮಾರು ನೂರಐವತ್ತು ಇದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ತಂಡಗಳ ಮಳೆಗಾಲದ ಸಂಚಾರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ. ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ವಿರಾಮ - ಆಗ ಕೆಲವರು ಆಯ್ದ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡಗಳೊಂದಿಗೆ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹೊರಗೆ ಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಕಳೆದ ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಬೊಂಬಾಯಿ, ಮದರಾಸು ನಗರಗಳಲ್ಲೂ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಅನೇಕ ನಗರಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಬಗೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಜರಗುತ್ತವೆ. ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಂಗಳೂರು, ಉಡುಪಿ, ಹೊನ್ನಾವರ, ಶಿರಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಆಟಗಳು ಸಭಾಭವನಗಳೊಳಗೆ ನಡೆಯುವುದು ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಒಂದು ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಮೊದಲು ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದನೆ ಇಲ್ಲದ ಕಲಾವ್ಯವಸಾಯಿಗಳ ಆರ್ಥಿಕಸ್ಥಿತಿ, ಮಳೆಗಾಲದ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಂದ ಸುಧಾರಿಸಿದೆ.

ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ಮೇಳಗಳ ಪೈಕಿ, ಕೂಡ್ಲು (ಕುತ್ಯಾಳ ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ) ಮತ್ತು ಮಂದರ್ತಿ(ಮಂದರ್ತಿ ಶ್ರೀ ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರೀ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ) ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಇದ್ದಂತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಹೆಬ್ಬೈಲು ಮೇಳಕ್ಕೂ ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಇರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಇವುಗಳ ಬಳಿಕ ಹಳೆಯ ಮೇಳಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಮೇಳಗಳು, ಕುಂಬಳೆ ಮೇಳ, ಅಮೃತೇಶ್ವರಿ ಮೇಳ, ಪೆರ್ಡೂರು ಮೇಳ, ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳ, ಕಟೀಲು ಮೇಳ ಕರ್ಕಿಮೇಳ, ಆನೆಗುಡ್ಡೆ ಮೇಳ ಮತ್ತು ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿ ಮೇಳ ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ನೂರ

ರಿಂದ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಇದೆ. (ಕುಂಬಳೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ -ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು 1840 - ಆನೆಗುಡ್ಡೆ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದನೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ.)

ನನಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಮೇಳಗಳ ಹೆಸರುಗಳು 86. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೆಸರುಗಳು ಅಪೂರ್ಣ. ಕಳೆದ ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದೊರಕುವುದು ಈ ಶತಮಾನದ ಮೇಳಗಳ ಮಾಹಿತಿ ಮಾತ್ರ. ಹಾಗಾಗಿ, ಏನಿಲ್ಲ ಅಂದರೂ, ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ಮೇಳಗಳಾದರೂ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಹೋಗಿವೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅಂದಾಜು.

ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಮೇಳಗಳ ಬಗ್ಗೆ

1 **ಶ್ರೀ ಕೂಡ್ಲು ಮೇಳ** :- ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಮೇಳಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರೂ ಹಿರಿಯ ಕಲಾ ಪೋಷಕರೂ ಆಗಿದ್ದ ದಿ। ಸುಬ್ರಾಯ ಶ್ಯಾನುಭೋಗರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಊರ್ಜಿತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂತು. ದಿ। ಜತ್ತಿ ಈಶ್ವರ ಭಾಗವತರು, ಶ್ರೀ ಪುತ್ತಿಗೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜೋಯಿಸ ಭಾಗವತರು (1920ರಿಂದ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷ) ಶ್ರೀ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು (1957ರಿಂದ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷ) ಈ ಮೇಳದ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಾಗಿ ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. 1920-30ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪುತ್ತೂರಿನಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಳ ಟಿಕೇಟಿನ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಈ ಮೇಳಕ್ಕಾಗಿ ಇನ್ನೂರು ಮುಡಿ ಅಕ್ಕಿ ಹುಟ್ಟುವಳಿ ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಇತ್ತೀಚಿನ ವರೆಗೆ ಮೇಳ ನಡೆಸುವವರಿಗೆ ಸುಮಾರು ರೂ. ಐದು ಸಾವಿರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಧನವಾಗಿ ನೀಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ತು. ದಿ। ನೂಜಿಪ್ಪಾಡಿ ಶಂಕರ ನಾರಣಪ್ಪಯ್ಯನವರ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕತ್ವದಲ್ಲಿ (1964-1970) ಈ ಮೇಳ ತುಂಬ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಈ ಮೇಳ ತುಂಬ ಕಾರಣಿಕ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ದಂತ ಕತೆಗಳಿವೆ.

2 **ಶ್ರೀ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳ** :- ಈ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಗೆ ಮಿಕ್ಕಿದ ಇತಿಹಾಸ ಇದೆ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಬಲಿಷ್ಠ ಮೇಳ. 1860ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಈ ಮೇಳ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಸಿದ ಬಗ್ಗೆ ದಾಖಲೆ ಇದೆ. ದಿ। ಕುರಿಯ ವಿಠಲಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಳ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಗಳಿಸಿತು. ಈಗ ಈ ಮೇಳ ಧರ್ಮಸ್ಥಳದಿಂದಲೇ ನಡೆಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಮೇಳ ದಿಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದೆ. ಈ ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಶ್ರೀ ಡಿ ವೀರೇಂದ್ರ ಹೆಗಡೆಯವರು ಪ್ರಾವಿಡೆಂಟ್‌ಫಂಡ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೊಂದು ದಾಖಲೆ. ಧರ್ಮಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರವೂ ಇದೆ.

3 **ಇಡಗುಂಜಿ ಮೇಳ :-** ಸ್ಥಾಪನೆ : 1934 ಸ್ಥಾಪಕರು, ಶ್ರೀ ಕೆರೆಮನೆ ಶಿವರಾಮ ಹೆಗಡೆ, ಇದು ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೆ ಪೂರ್ಣ ಅವಧಿಯ ಮೇಳವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದೀಗ ಶ್ರೀ ಶಂಭು ಹೆಗ್ಡೆ ಕೆರೆಮನೆ ಅವರ ಸಂಚಾಲಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸುಸಜ್ಜಿತ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಮೇಳವಾಗಿದೆ. ಈ ಮೇಳದ ಕೆಲಸ ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಸುಧಾರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಈ ಮೇಳ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ತಿರುವು ನೀಡಿದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ತೆರೆ ಸುಧಾರಿತ ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯವು. ದೀಪ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದ ಮನೆ (ಚೌಕಿ) ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೂ ಇವರು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು ತರಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

4 **ಕರ್ಕಿಮೇಳ :-** ಸ್ಥಾಪನೆ ಸುಮಾರು 1800. ಇದು ಕರ್ಕಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಮನೆತನದ ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ಮೇಳ. ಈ ಮೇಳ 1850ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ದೂರದ ಸಾಂಗ್ಲಿ, ಬರೋಡ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಹಾಯಿ ಹಡಗಿನ ಮೂಲಕ ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಹೋಗಿ, ಬರೋಡಕ್ಕೆ ಈ ಮೇಳ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಈ ಮೇಳದ ಆಟಗಳಿಂದಲೇ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೊರೆಯಿತೆಂದು ಮರಾಠಿ – ಕನ್ನಡ ಲೇಖಕರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 1943ರಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಳ ದಿ। ಪರಮಯ್ಯ ಹಾಸ್ಯಗಾರರಿಂದ ಪುನಃ ಚೇತರಿಸಿತು. ಈಗಲೂ ಈ ಮೇಳ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು 30-40 ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ ಮೇಳ. ಕರ್ಕಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಮನೆತನದವರು ಕರ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರವೊಂದನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

5 **ಕಟೀಲು ಮೇಳ :-** ಈ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು 107 ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಇದೆ. ಕಟೀಲು ಮೇಳ ಇಂದಿಗೂ ಹರಕೆ ಬಯಲಾಟದ ಮೇಳವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಹರಕೆ ಆಟಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಒಂದು ಮೇಳ ಸಾಲದೆ, ಈ ವರ್ಷ ಎರಡು ಕಟೀಲು ಮೇಳಗಳಿವೆ. ಆದರೂ ನೂರಾರು ಆಟಗಳು ಮುಂದಿನ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಬಾಕಿ ಇವೆ. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ. ಸದ್ಯ ಕಟೀಲು ಮೇಳಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಶ್ರೀ ಕೆ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟರು.

6 **ಇರಾ ಶ್ರೀ ಸೋಮನಾಥೇಶ್ವರ, ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾ:-** ಇವೆರಡೂ ಆಡಳಿತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದೇ ಸಂಸ್ಥೆ. 1942ರಲ್ಲಿ ಇರಾ (ಕುಂಡಾವು) ಮೇಳವನ್ನು ದಿ। ಕಲ್ಲಾಡಿ ಕೊರಗ ಶೆಟ್ಟರು ಆರಂಭಿಸಿದರು. 1948ರಿಂದ ಟೆಂಟನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಟಿಕೇಟ್ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶದ ಮೇಳವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿದವರು ಅವರೇ. ಇದು ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಟೆಂಟಿನ ಮೇಳ. ಬಳಿಕ ಇರಾ, ಕರ್ನಾಟಕ ಇವೆರಡೂ

ಮೇಳಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತಿದುವು. ಇದರ ಅಂಗಸಂಸ್ಥೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲಾ ವಿಹಾರ ಸಂಘವೂ ಒಂದೆರಡು ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು.

ಸದ್ಯ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಶ್ರೀ ಕೆ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟಿ (ದಿ। ಕೊರಗ ಶೆಟ್ಟರ ಪುತ್ರ) ಇವರು ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಖಾಯಂ ಸಭಾ ಗೃಹವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿ, ವಿಟ್ಲ ಬಾಬುರಾಯರು ರಚಿಸಿದ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನು, ಸೀನರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಆಟಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದರು. ಪೊಳಲಿ ರಾಜರಾಜೇಶ್ವರಿ ಮೇಳ ವನ್ನು ಇವರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅರ್ಧರಾತ್ರಿ ತನಕ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ, ಆ ಬಳಿಕ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನ ಆಟಗಳನ್ನು ಆ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು.

ತುಳು ಕಥಾಭಾಗಗಳ ಆಟಗಳಲ್ಲೂ ಇರಾ - ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳವೇ ಮೊದಲನೆಯದು. ಹಲವು ವಿವಾದಾಸ್ಪದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ, ದಿ। ಕೊರಗ ಶೆಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟಿ ಇವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಹೆಚ್ಚುವುದಕ್ಕೂ, ಕಲಾವಿದರ ಆರ್ಥಿಕಸ್ಥಿತಿ ಸುಧಾರಣೆಗೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ ರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

7 **ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಮೇಳ:-** (ಗುರುಪ್ರಸಾದಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ) ಸ್ಥಾಪಕರು ಶ್ರೀಗಳಾದ ಪಿ ಸೋಮನಾಥ ಹೆಗಡೆ, ಶ್ರೀಧರ ಹಂದೆ. ಈ ಮೇಳ ಆರಂಭವಾಗು ತ್ತಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯೊಂದನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿತು. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ಪುನರುತ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಈ ಮೇಳ ಮತ್ತು ಅಮೃತೇಶ್ವರಿ ಮೇಳ - ಕಾರಣವಾದುವು.

8 **ಇತರ ಮೇಳಗಳು:-** ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ಮಂದರ್ತಿ ಮೇಳಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಹರಕೆ ಆಟ ಗಳಿವೆ. ಕಮಲಶಿಲೆ, ಪೆರ್ಡೂರು, ಮಾರಣಕಟ್ಟೆ ಹಾಗೂ ತೆಂಕಿನ ಸುಂಕದಕಟ್ಟೆ ಮೇಳಗಳು ಹರಕೆ ಬಯಲಾಟದ ಇತರ ಮೇಳಗಳು. ಬಯಲಾಟದ ಮೇಳವಾಗಿದ್ದ ಅಮೃತೇಶ್ವರಿ ಮೇಳ ಈಗ ಟೆಂಟಿನ ಮೇಳವಾಗಿದೆ.

ಎಲ್ಲೆಡೆ ಜನಜೀವನ ಜಟಿಲವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಮಯದ ಬೆಲೆ ದಿನ ದಿನ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದೆ. ಹಣದುಬ್ಬರ ಬೆಲೆಯೇರಿಕೆಗಳಿಂದ ಜನ ತತ್ತರಿಸಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಈ ಎರಡೂ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲೇ ಸುಮಾರು ಹದಿನೆಂಟು ಮೇಳಗಳು ದಿನವೂ ಆಟಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿವೆ. ಟೆಂಟಿನ ಆಟಗಳಿಗೆ ಭಾರೀ "ಕಲೆಕ್ಷನ್" ಇದೆ. ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಬೃಹತ್ ಸಭೆಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇದು ನನಗೊಂದು ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪವಾಡವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೇಳಗಳ ಸಂಚಾರ ಕ್ರಮ

ಎಲ್ಲ ಮೇಳಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನವಂಬರದಿಂದ, ಮೇ ಅಂತ್ಯದ ವರೆಗೆ (ಪತ್ತನಾಜೆವರೆಗೆ - ಅಂದರೆ ವೃಷಭ ಮಾಸದ ಹತ್ತನೆಯ ದಿನದವರೆಗೆ) ಸಂಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಆರಂಭದ ದಿನ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ, ಸುರತ್ಕಲ್ಲು, ಇಡಗುಂಜಿ, ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಮೇಳಗಳ ಆರಂಭದ ದಿನವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರೇ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವು 'ಪತ್ತನಾಜೆ' ಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಸಂಚಾರ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದೂ ಇದೆ.

ಹಳೆಯ ಕ್ರಮದಂತೆ :- ಆಮೇಲೆ ಮೇಳವು ಆಯಾ ದಿನ ಹರಕೆ ಆಟ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿರುವಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆಟ ಆಡಿಸುವವರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಮದಿಂದ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆಟ ನಿರ್ಧಾರವಾಗದಿದ್ದ ದಿನ ಮೇಳದವರು ಊರಿನ ಪ್ರಮುಖರೊಬ್ಬರಲ್ಲಿ ತಾವಾಗಿ ಹೋಗಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಅವರ ಹರಕೆ ಇರುವ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಚನೆ ಅಥವಾ ಅವರು ಆಟ ಆಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕೇಳಿಕೆ ಮುಂದಿರಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ಮುನ್ನ ಮೇಳ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆಟವನ್ನು ಆಡುತ್ತದೆ. ಸೇವೆಗಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಾಂಡವಾಶ್ವಮೇಧ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ 'ಕಲ್ಯಾಣ' ಪ್ರಸಂಗವನ್ನಾಡುವುದು ಪದ್ಧತಿ.

ಈ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಮುಗಿಸಿ ಆಟದವರು ಊಟ. ಸ್ನಾನ ತೀರಿಸಿ, ನಿದ್ದೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಟ ಪೂರ್ವ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಕಲಾವಿದರು ಬರುವ ಮೊದಲೇ ಅಡ್ಡ ಹೊರೆಯುವನು (ಸಾಮಾಗ್ರಿ ಹೊರುವವನು) ಮತ್ತು ಅಡಿಗೆಯುವನು ಮೊದಲಿನ ದಿನದ ಆಟದ ಬಳಿಯಿಂದ ಹೊರಟು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅವಶ್ಯ ಸಾಮಾನುಗಳನ್ನು ಆಟ ಆಡಿಸುವವರು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಿಂತಹದನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ 'ಪಟ್ಟಿ' ಇರುತ್ತದೆ.

ಸಂಜೆ ಸುಮಾರು ಏಳು ಗಂಟೆಗೆ ಚಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಯ 'ಕೇಳಿ' ಬಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸುತ್ತಲಿನ ಜನರಿಗೆ ಆಟದ ಸೂಚನೆ. (ಕೇಳೆ - ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ - ಕೇಳಿ) ಆ ಬಳಿಕ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಊಟ ಮುಗಿಸಿ ಚೌಕಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆಗಲೇ ಆಟದ ಪೂರ್ವರಂಗ ಆರಂಭ. ಕೋಡಂಗಿ. ಬಾಲಗೋಪಾಲ (ನಿತ್ಯವೇಷ) ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ ಷಣ್ಮುಖ, ಸುಬ್ರಾಯ, ಜೋಡುಸ್ತ್ರೀವೇಷ. ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಬಾಲಗೋಪಾಲರು (ಬಲರಾಮ - ಗೋಪಾಲ) ರಂಗದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ ಪೂಜೆ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಗುಲ್ಲಾಮಲ್ಲಿ (ಉ. ಕ.) ಕೊಕ್ಕೆ ಚಿಕ್ಕ,

ಮುಸಲ್ಮಾನ್, ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮುಂತಾದ ಹಾಸ್ಯಗಳೂ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದು ವಂತೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹಾಡುಗಾರ "ಸಂಗೀತಗಾರ"ನೆಂಬ ಅಭ್ಯಾಸಿ. ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವತ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದೊಂದಿಗೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದೊಂದಿಗೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಬಂದು ಹೊಗಳಿಕೆ ಆರಂಭಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೇಳದ ದೇವರ, ಸ್ಥಳದ ದೇವರ, ಆಟ ಆಡಿಸುವವರ, ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರ ಹೊಗಳಿಕೆ ನಡೆದ ಬಳಿಕ ಪೂರ್ವರಂಗ ಮುಕ್ತಾಯ.

ಕೂಡಲೇ ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆ, ಜಾಗಟೆ (ತಾಳ) ಗಳ ಪೀಠಿಕೆ. ಇದು ಸುಮಾರು 20 - 30 ನಿಮಿಷದ,ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ, ನಡೆಯುವ ಒಂದು ವಾದನ ವೈಖರಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆಗಾರ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ನಿಲುಗಡೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಲವು ತರದ ತಾಳವಿನ್ಯಾಸ ಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸು ಆಟದ 'ಭ್ರಾಮಕ' ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬರಲು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ಕಥೆ ಆರಂಭ. ಆರಂಭದ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶ (ಒಡ್ಡೋಲಗ) ದ ಕುಣಿತ ತುಸು ದೀರ್ಘ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಭಾಕಲಾಶ (ಸಭಾಕ್ಲಾಸು) ಎಂಬ ಕುಣಿತ ಆರಂಭದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇ, ರಾಕ್ಷಸವೇಷ, ಹನುಮಂತ, ರಾಕ್ಷಸಿವೇಷಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತೆರೆ ಕುಣಿತ (ತೆರೆ ಪಪರ್ಾಟು, ಪೊರಪ್ಪಡು) ಇವೆ. ಮಹಿಷಾಸುರ, ವರಾಹ ಮುಂತಾದ ವೇಷಗಳು ಬಲು ದೂರ ದಿಂದ ಹೊರಟು ಸಭಾಮಧ್ಯದಿಂದ ಗಲಾಟೆ ಮಾಡುತ್ತ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಇವು ಗಳೊಂದಿಗೆ ವಾದ್ಯಗಳು, ಗರ್ನಾಲು, ದುರುಸುಗಳ ಗದ್ದಲವೂ ಇರುವುದುಂಟು.

ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ದೊಂದಿ [ಬೆಂಕಿಯ ದೀವಿಗೆ] ಹಿಡಿದು ಪ್ರವೇಶ. ಅದಕ್ಕೆ ರಾಳದ ಪುಡಿ ಬಿಸಾಡಿದಾಗ ಬೆಂಕಿ ಏಳುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಅದ್ಭುತದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ.

ಮಹಿಷಾಸುರ, ಕೌರವ. ರಾವಣ ವಧೆಯಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೋಳಿ, ಕುಂಬಳಕಾಯಿಗಳನ್ನು ಕಡಿದು ಬಲಿಕೊಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಇತ್ತಂತೆ.

ಆಟ ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ, ಭಾಗವತರು ವೀಳ್ಯ (ಆಟಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿದ ಹಣ) ಆಟ ಆಡಿಸುವವರಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅವರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಲೆಂದು ಆಶೀರ್ವ ದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಳಿಕ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಯಾಣ.

ಈ ಪ್ರಯಾಣ ಕಾಲ್ನಡಿಗೆಯಿಂದಲೇ, ಕಾಲ್ನಡಿಗೆಯ ಪ್ರಯಾಣ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಆಹಾರ, ಅಪೂರ್ಣನಿದ್ದೆ, ದಿನವೂ ಪರಿಶ್ರಮ, ಒಬ್ಬ ವೇಷಧಾರಿಗೆ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಮೂರು - ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳು, ಅಲ್ಪ ಸಂಬಳ - ಇಷ್ಟು ಪ್ರತಿಕೂಲ ಗಳೊಂದಿಗೆ ಬಾಳಿ ಮೂವತ್ತು ನಲ್ವತ್ತು ತಿರುಗಾಟಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ ಕಲಾವಿದರ

ಬಗ್ಗೆ ಎಣಿಸಿದಾಗ ಮೈ ಜುಂ ಅನ್ನುತ್ತದೆ. ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಅನುಕಂಪ, ಗೌರವ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಚೌಕಿ - ಬಿಡಾರ : ಆಟದ ಚೌಕಿ, ಬಿಡಾರಗಳ ಬಗೆಯುಲ್ಲೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿ. ಚೌಕಿಯ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ದೇವರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಇಬ್ಬದಿಯುಲ್ಲೂ ಸಾಲಾಗಿ ವೇಷ ಧಾರಿಗಳು ಸ್ಥಾನಾನುಕ್ರಮದಿಂದ (grade wise) ಕುಳ್ಳಿರುತ್ತಾರೆ.

ದೇವರು

1. ಎರಡನೇ ವೇಷ ಪ್ರತಿನಾಯಕ	1. ಬಣ್ಣದ ವೇಷ
2. ಎಡೆ ಬಣ್ಣ	2. ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ
3. ಮೂರನೇ ವೇಷ	3. ಪುಂಡು ವೇಷ
4. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ	4. ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ
.	.
.	.
.	.
ಇತರರು	ಇತರರು

ಅಡ್ಡ ಚೌಕಿ

ಹಾಸ್ಯಗಾರ

ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ, ಇಂತಹವರು ಇಂತಹ ವೇಷಗಳನ್ನು ಮಾಡುವು ದೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಪರಂಪರಾಗತ ಕ್ರಮ ಇರುತ್ತದೆ. ಚೌಕಿಯ ಕೆಲಸಗಾರರು, ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಹೊರುವವರು, ವೇಷ ಕಟ್ಟುವವರು ಇವರಿಗೂ, ಅಡ್ಡಹೊರೆ, ಅಡಿಗೆ ಯವರು - ಇವರಿಗೆಲ್ಲ ಹಗಲು ಮತ್ತು ರಾತ್ರಿ ನಿರ್ಧಾರದಂತೆ ಕೆಲಸಗಳೂ, Shift ಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆಟಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮಾನುಗಳೂ ಹಾಗೇ ಲೆಕ್ಕದಂತೆ ಇರುತ್ತಿ ದ್ದುವು. ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳು, ಕಿರೀಟಗಳು, ಚಲ್ಲಣಗಳು, ದಗಲೆಗಳು, ಬಣ್ಣದ ಸಾಮಾಗ್ರಿ ಗಳು ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೇ ಯಾವ ವೇಷಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬಣ್ಣದ ವಸ್ತ್ರಗಳು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ (Colour Combination) ನಿರ್ಣಯ ಇತ್ತು. ಹಸುರು, ಕೆಂಪು, ಕಪ್ಪು, ನೀಲಿ ಈ ನಾಲ್ಕು ಬಣ್ಣಗಳೆ ವಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುವು. ಇಡಿಯ ಕೂಟಕ್ಕೆ ಭಾಗವತನೇ ನಾಯಕ.

ಮೊದಲು ಅಡುಗೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ - ಶೂದ್ರರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ತು. ಈಗ ಇಡಿಯ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಅಡುಗೆ.

(ದಿನವೂ ಸಂಚರಿಸುವ ಮೇಳಗಳ ಜನರ ಬದುಕು ವಿಚಿತ್ರ. ಆಗಾಗ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಜಗಳಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ರಾಜಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಹೊರಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇಲ್ಲದ ಕಲಾವಿದರು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ನಾನು ಬಲ್ಲೆ. ಆಟದ ಚೌಕಿ, ಬಿಡಾರ, ಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಅಪೂರ್ವ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಜೀವಂತ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿವೆ. ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಚಲನಚಿತ್ರ,ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ವಿಪುಲ ವಸ್ತು ಇದೆ. ಹಲವು ಬಾರಿ ಈ ಕಲಾವಿದರೊಳಗಿನ ದ್ವೇಷಾಸೂಯೆಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ರಂಪವಾಗುವುದೂ, ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಗುಂಪುಗಳಾಗುವುದೂ ಉಂಟು.)

ಈಗಿನ ಪದ್ಧತಿ : ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಆಟಗಳ ರೀತಿ, ಆಡಳಿತ, ಸಂಚಾರಕ್ರಮ, ಸ್ಥಳನಿರ್ಣಯ, ಶಿಸ್ತುಗಳು - ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಾಗಿವೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ. (ಟೆಂಟಿನ ಮೇಳಗಳು)

ಆಟದ ಆರಂಭದ ಪೂರ್ವರಂಗ ಈಗ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದು ಪೂರ್ಣ ಮರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಚಿಕ್ಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರಯಾಣದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈಗ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೇಳಗಳು ಸ್ವಂತ ವಾಹನಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ.

ಈಗ ಆಟಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಸುಮಾರು ಒಂದೆರಡು ತಿಂಗಳ ತಮ್ಮ ಸಂಚಾರದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಮೊದಲೇ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಬೇರೆ ಮೇಳಗಳ ಸಂಚಾರ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಇದನ್ನು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ "ಕ್ಯಾಂಪ್‌ಮ್ಯಾನೇಜರ್"ನೊಬ್ಬನು ಸಂಚಾರ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖರನ್ನು ಕಂಡು ತಮ್ಮ ಮೇಳ ಬರುವ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸಮಾಲೋಚಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ, ಪ್ರಚಾರದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸರಕಾರೀ ಲೈಸನ್ಸು ಇವುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರೊಂದಿಗೇ ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರ ಬಿಡಾರದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೇಳದ ಬಿಡಾರ, ಆಟ ನಡೆಯುವ ಮೈದಾನಿಗೆ ಸಮೀಪವಿರುವ ಶಾಲೆ, ದೇವಸ್ಥಾನ ಅಥವಾ ಖಾಲಿ ಇರುವ ಖಾಸಗಿ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕ್ಯಾಂಪ್‌ಮ್ಯಾನೇಜರನಿಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಪರ್ಕ, ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞಾನ ಸಾಕಷ್ಟು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೇಳಗಳು ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ

ತರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು, ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸಹಾಯಾರ್ಥ ಕಾಂಟ್ರಾಕ್ಟ್ ಮೇಲೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. 'ಸ್ವಂತ ಜೀರ್ಣೋದ್ಧಾರ' ಕ್ಕಾಗಿ ಮೇಳದ ಆಟಗಳನ್ನು ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟ್ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ಕಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ, ಆಡಳಿತ, ಆರ್ಥಿಕ, ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಕೆಲವು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆ.

1 ಮೊದಲು ಆಟದ ವೇಷ ವರ್ಣದ್ರವ್ಯಗಳಾಗಿ ಕೆಲವು ಮರದ ಹುಡಿಗಳು ಅರವಳ, ಕೆಂಪುಕಲ್ಲಿನ ಹುಡಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಬಣ್ಣದ ಹುಡಿಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಹಿಂದೆ ವ್ಯಾಸಲೀನ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಕಲಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ತೆಂಗಿನೆಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಕಲಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಾಸಲೀನ್‌ಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ಯಾವುದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೊ ತಿಳಿಯದು.

ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು 'ಚುಟ್ಟಿ' (ಮುಖದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಬಿಳಿ ಮುಳ್ಳಿನಂತಹ ರಚನೆ) ಇಡುವ ಪದ್ಧತಿ ದಿ। ನಾಂಞ ಎಂಬ ವೇಷಧಾರಿಯಿಂದ ಬಂದಿತಂತೆ. ಆ ಮೊದಲು ಗೀಟುಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಬರವಣಿಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. (ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದಿ। ಕೊಲುಳಿ ಸುಬ್ಬ, ದಿ। ಬಣ್ಣದ ಕುಷ್ಟನವರು ಹೆಸರಾಂತವರು. ಶ್ರೀ ಚಂದ್ರಗಿರಿ ಅಂಬು, ಬಣ್ಣದ ಮಾಲಿಂಗ, ಕುಂಬ್ಳೆ ಕುಟ್ಯಪ್ಪ, ಕುಂಞಿಕಣ್ಣ, ಕರ್ಕಿಕೃಷ್ಣ ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ಪಕಳಕುಂಜ ಕೃಷ್ಣ ನಾಯ್ಕ, ಮೊದಲಾದವರು ಇಂದಿಗೂ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.)

2 ಹಿಂದೆ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಭೂಷಣ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳಿದ್ದವು. ದಿ। ಕುಂಬಳೆ ಗುಂಡ ಮತ್ತು ನರಸಿಂಹ ಎಂಬ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಂದ ಮಣಿಸಾಮಾನುಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದುವಂತೆ. ಈಗ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಮಣಿಸಾಮಾನುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಇದರ ಬೆನ್ನಲ್ಲೇ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರಿನ ವೇಷಗಳೂ. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳ ವೇಷಪದ್ಧತಿಯೂ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದುವು. ಇವುಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಕ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದವರು ದಿ। ಕುರಿಯ ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ದಿ। ಕಾಡೂರು ರಾಮಭಟ್ಟರು.

ಈ ಎರಡು ಸುಲಭ ಮತ್ತು ದುರ್ಬಲ ಮಾದರಿಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿ ತೀವ್ರ ಪತನಗೊಂಡಿದೆ. ಸಿಕ್ಕಾಪಟ್ಟೆಯಾಗಿದೆ. ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ, ಕಲಾವೈಭವದ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಇಲ್ಲದೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಈ ರಂಗದ

ಬಲು ದೊಡ್ಡ ಖಾಯಿಲೆ. ಇದರೊಂದಿಗೇ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ವಸ್ತುಗಳು, ಬಣ್ಣಗಳು, ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟುವ ನೈಲೆಕ್ಸ್, ಟ್ವಿಂಕಲ್‌ಗಳೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದುವು. ವರ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯ ತತ್ವಗಳು ಗಾಳಿ ಪಾಲಾದುವು.

3 ಮದ್ದಲೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೃದಂಗವೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತಿಕೆಗಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಗಾಯನ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ.

4 ಆಟದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಲೆಂದು 1960ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆಟದ ಕಥಾಭಾಗ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕರಗ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಮೇಳಗಳು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದುವು. ಈಗ ಅವನ್ನು ಕೈಬಿಡಲಾಗಿದೆ.

5 ಹಿಂದೆ ಜೋಡಾಟಗಳೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ, ಜನರಿಗೂ ತುಂಬಾ ಆಸಕ್ತಿ. ಜೋಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಜಗಳಗಳು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ. ಅವು ಒಮ್ಮೆ ಮರೆಯಾಗಿದ್ದುವು. 1955–65ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಜೋಡಾಟಗಳ ಭರ. ಜೋಡಾಟವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮೇಳಗಳು ಒಂದೇ ಕಡೆ ಆಟ ಆಡಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ - ಸುರತ್ಕಲ್ಲು ಮೇಳಗಳೂ, ಬಡಗು-ತೆಂಕು ಜೋಡಾಟ ಆಡಿದ್ದುವು. ಜೋಡಾಟವನ್ನು ಕಲೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

6 ಶ್ರೀ ಕೆ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟರು ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ - ಸೀನು ಸೀನರಿಗಳುಳ್ಳ ಆಟಗಳನ್ನೂ, ರಾಜರಾಜೇಶ್ವರಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧರಾತ್ರಿ ತೆಂಕು - ಆಟಗಳನ್ನೂ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೇ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತೆಂಕು - ಬಡಗು ವೇಷಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಆಟ ನಡೆಸಿದ್ದೂ ಇದೆ. (ತೆಂಕು-ಬಡಗು ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲ ಮರವಂತೆ ನರಸಿಂಹ ದಾಸ್ ಭಾಗವತರು ಈ ಆಟಗಳ ಭಾಗವತರು.) [ಈ ಆಟಗಳಿಂದಲೂ ಮಂಗಳೂರು ಪುರಭವನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದಲೂ, ಬಡಗಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ತಿಟ್ಟಿನ ಬಗೆಗೆ ಪರಿಚಯ ಬೆಳೆಯಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಯಿತು.]

7 ರಂಗಸ್ಥಳಗಳು ಎರಡು. ಕತೆ ಒಂದೇ. ಆಟ ಒಂದೇ. ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳು ಮಾತ್ರ ಎರಡು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ 'ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ' ಪ್ರಸಂಗ. ಪಾಂಡವ - ಕೌರವ ಪಕ್ಷಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ. ಇಾತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಶ್ರೀ ವಿಠಲಶೆಟ್ಟರೇ ಮೊದಲಿಗರು. ಈಗ ಅಮೃತೇಶ್ವರಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಇದೆ. ಡಾ। ಕಾರಂತರ 'ಯಕ್ಷರಂಗಕ್ಕೂ' ಇಬ್ಬರು ಭಾಗವತರು.

8 - ತೆಂಕಿನ ಮೇಳಗಳು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕಡೆ ಎರಡು, ಮೂರು, ಐದು ಆಟ ಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದುವು. ಈಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಂದು ಕ್ಯಾಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಟ. ಇದನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದವರು ಸುರತ್ಕಲ್ಲು ಮೇಳದ ಕಸ್ತೂರಿ ಪೈ ಸೋದರರು.

9 ಕಳೆದ ಒಂದು ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಭಾರೀ ಪುನರುತ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದೆ. ಈಗ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಬಡಗಿನ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಇದೆ. ಅಮೃತೇಶ್ವರಿ, ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ, ಇಡಗುಂಜಿ ಮೇಳಗಳು ಈ ಪುನರುತ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಕಲಾವಿದ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರದ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದೆ.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳಗಳ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳಗಳಲ್ಲೂ (ಪರಂಪರೆ) 'ಸಂಪ್ರದಾಯದ' ಎಚ್ಚರ ಕಂಡು ಬಂದುವು. ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಹಳೆ ಪದ್ಧತಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದುವು. ಆದರೆ, ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅಲ್ಲಿಗೇ ತಣ್ಣಗಾಗುತ್ತಿದೆ.

10 ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹರಿದಾಸತ್ರಯರು- (ಸರ್ವಶ್ರೀ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಮಲ್ಪೆ ಶಂಕರ ನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗ, ಮಲ್ಪೆ ರಾಮದಾಸ ಸಾಮಗ) ಕಾರಣರು. ಆದರೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಬ್ಬರು ನೃತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದವರಲ್ಲ. ಇವರ ಯಶಸ್ಸು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಕಡೆಗಣಿ ಸಲ್ಪಡಲು ಕಾರಣವಾದುದು ಒಂದು ದುರಂತ. ಇದೀಗ ಹಿತಮಿತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಜತೆಗೆ ನೃತ್ಯವನ್ನೂ ಬಲ್ಲ ತರುಣರು (ಉದಾ: ಕೆರೆಮನೆ ಬಂಧುಗಳು, ಗೋವಿಂದ ಭಟ್,) ರಂಗದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ.

11 ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಾಭಿನಯದ ಪುನರುದಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವವ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ದಿ। ಕುರಿಯ ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಕಲಾವಿದರ ಯಶಸ್ಸು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಾದರೆ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾಗವತ ಶ್ರೀ ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥರು ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಶಕಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದುದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ. ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಇವರಿಂದ ಬಲು ದೊಡ್ಡ ಕೊಡುಗೆ ಸಂದಿದೆ. ಇವರ ಭಾಗವತಿಕೆ ತೆಂಕು -ಬಡಗು ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ.

12 ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿನ ಪೀಠಿಕೆವೇಷ, ಎರಡನೇ ವೇಷ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಪುಂಡುವೇಷ ಎಂಬ gradation ಮತ್ತು ತದನುಸಾರವಾದ ಪಾತ್ರ ವಿತರಣೆ, ಇವು ಈಗ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಾತುಗಾರರ ಪ್ರವೇಶ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

13 ಬರಿಯ ನೃತ್ಯದಿಂದಲೆ ಕತೆಯ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳವಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಶ್ರೀ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ದಿಗ್ದರ್ಶನದಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಇದೊಂದು ಶ್ಲಾಘ್ಯ ಯತ್ನ.

14 ಅನೇಕ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಕೋಟಿ ಚೆನ್ನಯ, ತುಳು ನಾಡಸಿರಿ, ಬೆಂಗ್‌ದ ಬಾಲೆನಾಗಿ, ರಾಣಿ ಕಿನ್ಯಗ, ಬೈಕಾಡ್ತಿ ಪ್ರತಾಪ, ಪಂಜುರ್ಲಿ ಪ್ರತಾಪ, ಅಬ್ಬಕ್ಕ, ಕಾಂತುಕಬೇದಿ, ಮಾಯದ ದೈವ, ಧೂಮಕೇತು, ಸೊರ್ಕುದ ಸಿರಿಗಿಂಡೆ, ಮುಂತಾದ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಾಕ್ಸ್ ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿ ಭಾರೀ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಗಳಿಸಿದುವು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬಂದ ಆಘಾತಗಳು. 'ತುಳು' ಭಾಷೆಯವು ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲ್ಲ, ಅವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ರೀತಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆವರಣಕ್ಕೆ ತೀರ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದದ್ದು ಎಂಬುದರಿಂದ ಈ ಮಾತು ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ.

ಜತೆಗೇ ಬಪ್ಪನಾಡು, ಕಣ್ವಪುರ; ತಿರುಪತಿ, ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಚರಿತ್ರೆಗಳೂ ಬಂದುವು. ಇವು ಅರ್ಧ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು. ಇವು ಪೌರಾಣಿಕವೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಎಡೆಬಿಡಂಗಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು. ಇವುಗಳೊಂದಿಗೇ ಕನ್ಯಾಕುಮಾರಿ, ವಿನಾಯಕ ವಿಜಯ, ರಾಜಾ ಹೈಹಯ, ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ, ಓಂ ಮಾಯಾ ಲೀಲಾ, ಯಕ್ಷಲೋಕ ವಿಜಯ, ರಾಜಾ ಪರೀಕ್ಷಿತ, ವೀರ ಚಂದ್ರ ಧ್ವಜ - ಮುಂತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳೂ ಬಂದುವು. ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಳಿವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಭರವಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿತು.

15 ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆವರಣಕ್ಕೆ, ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಭಂಗವಾಗದಂತೆ, ಪೌರಾಣಿಕ ವಲ್ಲದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದೆಂದು ತೋರಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಬಂದುವು. ಉದಾ; ಭಾಸವತಿ, ಧರ್ಮವಿಜಯ ರಾಜಮುದ್ರಿಕಾ, ವಸಂತಸೇನೆ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಯಕ್ಷಲೋಕ ವಿಜಯ, ಸ್ವಪ್ನವಾಸವ ದತ್ತೆ, ಮಹಾಶ್ವೇತೆ, ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವುಗಳ ಕತೆ ಪುರಾಣಗಳದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಆಗಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನಾಡಿದೊಡನೆಯೇ, ಎಲ್ಲ ಸರಿಯಾಯ್ತು ಅನ್ನುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ರಂಗತಂತ್ರದ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಂಗ ಹೊರತಾಗಬಾರದು.

16 ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ಅಂದರೆ ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹೊಸರೂಪದ ಸಂಯೋಜನೆ. ಉದಾ: ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣ, ದಶಾವತಾರ, ತ್ರಿಜನ್ಮ ಮೋಕ್ಷ, ಚತುರ್ಜನ್ಮ ಮೋಕ್ಷ. ಗೀತೋಪ'

ದೇಶ, ಸುದರ್ಶನೋಪಾಖ್ಯಾನ, ಮಹಾರಥಿ ಕರ್ಣ, ಭೀಷ್ಮ, ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆ, ರಾಮ ಲೀಲೆ ಇತ್ಯಾದಿ-ಇವು ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹೊಸ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು. ಇವು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಯತ್ನಗಳು.

ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಹೊಸ ಹೆಸರು ಹೊತ್ತು ಬಂದುದೂ ಇದೆ. ಉದಾ:- ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ (ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ) ಕನ್ಯಾಪಹರಣ (ಸುಭದ್ರಾರ್ಜುನ) ಗಂಧರ್ವಕನ್ಯೆ (ವಿದ್ಯುನ್ಮತಿ ಕಲ್ಯಾಣ) ಇತ್ಯಾದಿ. ಇದು ಆಕರ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು. ಇದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆ. ಆದರಿಂದ ಕಲೆಗೆ ಯಾವ ಹೊಸ ಬಾಧಕವೂ ಇಲ್ಲ.

17 ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶ ಅಂದರೆ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳಗಳು ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಜಾಣತನ ತೋರಿಸಿವೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಬಾಧಕವಾಗದಂತೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿವೆ. ಆದರೆ ದುರದೃಷ್ಟವಶಾತ್ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಎಚ್ಚರ ತೋರಿಸಿಲ್ಲ. ಈಗಂತೂ ಹಳಸಿದ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗ' ಗಳಾಗಿ ಮಾರಾಟಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ.

18 ಇಡಗುಂಜಿ ಮೇಳದವರ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳ ರಂಗ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ನಟನ ಹೆಜ್ಜೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರ ಗುಂಡು ತೆರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಯತ್ನ ಅನುಕರಣೀಯ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ. ಒಳ್ಳೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಕಾದುಕೊಂಡ ಕೀರ್ತಿ ಇಡಗುಂಜಿ ಮೇಳದ್ದು. ಸಂಚಾಲಕ ಶಂಭುಹೆಗಡೆ - ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಆಶಾಸ್ಥಾನ.

19 ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರ ಆರ್ಥಿಕಸ್ಥಿತಿ, ಈಚೆಗಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸುಧಾರಿಸಿದೆ. ಸಂಪಾದನೆ, ಸೌಲಭ್ಯಗಳು ಸಿಕ್ಕಿವೆ. (ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇನ್ಶೂರೆನ್ಸ್ ಸೌಲಭ್ಯ, ನಿವೃತ್ತಿವೇತನಗಳನ್ನೂ ನೀಡಿದೆ.)

20 ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ತುಂಬ ಸುಧಾರಿಸಿದೆ. ಕನ್ನಡಿಗರು ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡಬಹುದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣ, ನಾಟಕೀಯತೆ - ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರರಲ್ಲಿದೆ. ಹಳೆಪದ್ಧತಿಯ - ಅಸಂಬದ್ಧ ನೀರಸ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ರಂಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಅನೇಕ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಗಳು ಮಾಯವಾಗಿವೆ. ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯವೂ ಸುಧಾರಿಸಿದೆ.

ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಹಾರ - ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕತ್ವ

ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮೇಳದ ಭಂಡವಾಳ ಈಗ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಒಂದೂ ವರೆ ಲಕ್ಷ. ಇಷ್ಟೊಂದು ಹಣವನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿದರೂ ಈ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಯಾವ ಭದ್ರತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಟೆಂಟು ಹಾಕಿ ಜನಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಯಬೇಕು.

ದಿನಕ್ಕೊಂದು ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಧಾವಂತದ ಉದ್ಯಮ ಇದು. ಟೆಂಟು ವಿದ್ಯುತ್ ಯಂತ್ರಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸಾಗಾಟ, ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಕೆಲಸ.

ಹಲವು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಕಲಾವಿದರು, ಅವರೂ ಅಷ್ಟು ಶಿಕ್ಷಿತರೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಳ ಜಗಳಗಳಿಗೆ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಸ್ಥಳೀಯ ರಾಜಕೀಯಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಇತರ ಮೇಳಗಳ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕು. ಕೆಲವುಕಡೆ ಲೈಸೆನ್ಸ್ ಬಗ್ಗೆ ಜಟಿಲವಾದ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. - ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೆದುರಿಸಿ ಮೇಳದ ಮಾಲಕತ್ವವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುವುದು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನೇ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನಾದರಂತೂ ಇನ್ನೂ ಕಷ್ಟ. ತನ್ನ ಕಲಾವ್ಯವಸಾಯವನ್ನು, ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕತ್ವವನ್ನೂ ತೂಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು, ನಿಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಾಧನೆ.

ಕಲಾವಿದರ, ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಸಹಕಾರ ದೊರೆತರೆ ಮಾತ್ರ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನನ ಕೆಲಸ ಹಗುರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಳಗಳ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಮರ್ಥರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ.

ಮೇಳಗಳ ಸಂಘಟನೆ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಲಕರಿಗೆ ತುಂಬ ಸಹಕಾರ ನೀಡಿದ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕು. ಅವರು ದಿ। ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳು.

ಎಲ್ಲ ಮೇಳಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಕಲಾವಿದರು, ಆಡಳಿತದವರು, ಇತರ ನೌಕರರು ಸೇರಿ ಸುಮಾರು 500-600 ಮಂದಿ ಇದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ನೌಕರರ ಸಂಬಳ ದಿನಗೂಲಿ ಪದ್ಧತಿಯದು. ಉಳಿದವರಿಗೆಲ್ಲ ಇಡೀ ತಿರುಗಾಟದ ಸೀಸನ್ನಿಗೆ ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟ್ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಬಳ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿದರು. ತಿರುಗಾಟದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಮುಂಗಡ ಹಣ ಪಡೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ದಿನಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂಬಳದ

ನಿಶ್ಚಿತ ಅಂಕದ 'ಬಟವಾಡೆ' ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಖರ್ಚಿನ ಹಣ. ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಸಂಬಳವನ್ನು ಅವರು ಬೇಕೆನಿಸಿದಾಗ ಕೇಳಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಕಲಾವಿದರ ಬಿಡಾರ ಮತ್ತು ಎರಡು ಊಟಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮೇಳದಿಂದ. ಕೆಲವು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಗಾರರಿಗೆ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ಗಂಜಿ ಊಟದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇದೆ.

ಮೊದಲ ದರ್ಜೆಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಒಂದು ತಿರುಗಾಟಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಎಂಟುಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳಷ್ಟು ಸಂಬಳ ಇದೆ. ಆ ಮೇಲೆ ಮೂರರಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಸಾವಿರದ ದರ್ಜೆ. ಈ ಎರಡೂ ವರ್ಗಗಳ ಕಲಾವಿದರು ಒಂದು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ಇರಬಹುದು.

ತಿರುಗಾಟ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ, ಈಗ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿದರು ಪರ ಊರ ಸಂಚಾರಗಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಮಳೆಗಾಲ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ತಯಾರಿಯ ಕಾಲ. ಮುಂದಿನ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧತೆ. ಇದೇ ಸಮಯ ಮೇಳಗಳೊಳಗಿನ 'ಶೀತಲಯುದ್ಧ' ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮೇಳದಿಂದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಎಳೆಯುವ ಯತ್ನಗಳೂ, ಇದರಿಂದ ವೈಮನಸ್ಸುಗಳೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈರ್ವರು ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರೊಳಗೆ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಾವಿದನಿಗಾಗಿ ಸುದೀರ್ಘ ಕೋರ್ಟು ಖಟ್ಲೆ ನಡೆದ ಪ್ರಕರಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತರೊಬ್ಬರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣ ನಡೆಯಿತು.

ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು:-

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವು ಜರೂರಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ.

ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ:-

ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮಾಯವಾಗಿ, ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ, ಹೆಚ್ಚು ಶೋಚನೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾಗಿವೆ. ಹಿಂದೆ ಆಟ ಒಂದು ಜಾತ್ರೆ, ಈಗ ಅದೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರ. ಅಂತೂ ಅದೊಂದು ಕಲೆ ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಮೂಡಿಲ್ಲ.

1. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಇಷ್ಟ ಬಂದಂತೆ, ಜರಗಿಸುವ

ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವರ್ಷ ಕಳೆದಾಗ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪ್ರತಿ ಆಗುವ ಭಯ ಇದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿದರು, ನಿರುಪಾಯರಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮೂಲ ಸೂತ್ರಗಳ ಅಂಗೀಕಾರ ಈಗ ಅಗದೀ ಜರೂರಿನ ಆವಶ್ಯಕತೆ. ಕಲಾವಿದರು, ಕಲಾಭಿಜ್ಞರು, ಮೇಳಗಳ ಮಾಲಕರು ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿ ಸಮಾಲೋಚಿಸಬೇಕು. ವೇಷಭೂಷಣ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ಕೈಕೊಂಡು ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತರಬೇಕು.

ಹಾಗೇ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಲವಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ ಆಗಬೇಕು. ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಕಿರಾತ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ವೇಷಗಳ ಪುನಾರಚನೆ ಅವಶ್ಯ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪುನಾರಚನೆಯ ಕೆಲವು ಯಶಸ್ವಿಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಕೂಡಾ ಮೆಲ್ಲ ಮೆಲ್ಲ ದಾರಿಬಿಡಹತ್ತಿದೆ. [ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಳಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ, ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ, ಅಂಬು, ಬಣ್ಣದ ಮಹಾಲಿಂಗ, ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ ಮೊದಲಾದವರೂ, ಬಲಿಪರಂತಹ ಭಾಗವತರೂ, ಬಡಗಿನಲ್ಲಿರುವ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರು, - ಒಟ್ಟಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಸಮಗ್ರ ಪರಂಪರೆಯ ಚಿತ್ರನೀಡಬಲ್ಲವರು. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಉಳಿಯುವ ಭರವಸೆ ಇಲ್ಲ.]

2 ದಿಗ್ದರ್ಶನದ ಅಭಾವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕಲಾವಿದರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಾಲೋಚನೆ ಪೂರ್ವತಯಾರಿ ಏನೇನೂ ಸಾಲದು.

ದಿಗ್ದರ್ಶನದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದಾದ ಕ್ರಮದಿಂದ, ಸಮರ್ಥರೆನಿಸಿದ ಇಬ್ಬರು ಹಳಬರೆಂದರೆ, ದಿ। ಬಲಿಪನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ದಿಗ್ದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕೈಕೊಂಡು ಯಶಸ್ವಿಗಳಾದ ಮೂವರು ಭಾಗವತರುಗಳೆಂದರೆ, ಸರ್ವಶ್ರೀ ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ, ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚ ಮತ್ತು ದಿ। ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರರು. ಆದರೆ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕೆಲಸ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಹಲವು ಭಾಗವತರಿಗೆ ದಿಗ್ದರ್ಶನ ಕಾರ್ಯದ ಮಾಹಿತಿ ಸಾಲದು. ದಿಗ್ದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ ಬದಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದು ಆಗಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ.

3 ಇಷ್ಟು ಬೃಹತ್ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇದ್ದರೂ, ದೀಪ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನಕೊಟ್ಟಿರುವ ಉದಾಹರಣೆ ತೀರ ವಿರಳ. "ಭವ್ಯಸ್ಟೀಲಿನ ರಂಗಮಂಟಪ"ದ ಆಕರ್ಷಣೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬೋಳಾದ ಬೆಳಕಿನ ಟ್ಯೂಬ್‌ಗಳು, ಅತಿಯಾದ ಬೆಳಕು, ಅತಿ ಅಲಂಕಾರದ

ರಂಗಸ್ಥಳ, ರಂಗದ ಎದುರು ಕಂಬಗಳು. ಇವುಗಳಿಂದ ವೇಷಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣಲು ತೊಡಕು. ರಂಗಸ್ಥಳ, ದೀಪವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬಗ್ಗೆ ಪುನರ್ವಿಮರ್ಶೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ (ಕೂಡ್ಲು ಮೇಳದಲ್ಲಿ) ಶ್ರೀ ಶಂಭು ಹೆಗಡೆ (ಇಡಗುಂಜಿ ಮೇಳ) ಯೋಚಿಸಿ, ಅಳವಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. [ಡಾ। ಕಾರಂತರ 'ಯಕ್ಷರಂಗ' ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ.]

4 ಚೌಕಿ (ಬಣ್ಣದ ಮನೆ)ಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇನ್ನೂ ತುಂಬ ಸುಧಾರಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಬಣ್ಣದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಿನ ಕ್ರಮದಂತೆ ಸ್ಥಳ ಇಕ್ಕಟ್ಟು. ಮೇಕಪ್, ವೇಷತೊಡುವಿಕೆ ಎಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಕಡೆ. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂದರ್ಶಕರಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತಮ್ಮ ವಿರಾಮ ಕಳೆಯಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇಲ್ಲ. ಚೌಕಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ವಿಸ್ತೃತ ಸ್ಥಳದ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಆಗಬೇಕು.

5 ಆಟದ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು - ನಾಲ್ಕೂವರೆ ತಾಸುಗಳಿಗೆ ಇಳಿಸುವ ಸಲಹೆಯೊಂದು ಚರ್ಚಿತವಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ಆಳವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಸೂಚನೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅನಾವಶ್ಯಕ ದೀರ್ಘ ಬಳಸುವ ಹವ್ಯಾಸ ಮಾತ್ರ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಅನೇಕ ಅಸಂಬದ್ಧಗಳು ದೂರವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಮೇಳ ಮಾಡಿತ್ತು.

ಇವರ ವಿರುದ್ಧ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಆಕ್ಷೇಪಗಳಿವೆ-

1 ಅರ್ಧರಾತ್ರಿ ಆಟ ಮುಗಿದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇನು ಮಾಡಬೇಕು?

2 ಇದರಿಂದ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ನಿರುದ್ಯೋಗಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಅರ್ಧರಾತ್ರಿ ಸಿನಿಮಾ, ನಾಟಕ, ಸರ್ಕಸ್ಸು ಮುಗಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ? ಹಾಗೇ ಇದಕ್ಕೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ನಿರುದ್ಯೋಗದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಸಲಹೆ ಕಾರ್ಯಗತಗೊಂಡರೆ ಮೇಳಗಳು ಹೆಚ್ಚಬಹುದು ಯಾ ಸಮರ್ಥ ಕಲಾವಿದರು ಮಾತ್ರ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಾರು.

ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ:-

1. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಬಹುಶಃ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೌಲಭ್ಯ ದೊರಕಿಸಲು ಕೆಲವು ಮೇಳ

ಗಳಾದರೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಮಾಣದ ಪೆಚ್ಚಳ, ನಿವೃತ್ತಿ ವೇತನ, ಪ್ರಾವಿಡೆಂಟ್ ಫಂಡುಗಳು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ದೊರಕಬೇಕು. ಇಂದು ಎಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದನೇ ಆಗಲಿ, ನಿವೃತ್ತನಾದನೆಂದರೆ ಅವನು ರಸ ಹಿಂಡಿದ ಕಬ್ಬಿನ ಸಿಪ್ಪೆ. ಹಲವು ಕಲಾವಿದರ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ ಕಂಡರೆ ಕರುಳು ಕತ್ತರಿಸುವಂತಿದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಹೋಗಬೇಕು.

2. ಅಶಕ್ತ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮೇಳಗಳೂ, ಸರಕಾರವೂ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯೀ ನಿಧಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ.

3. ಕಲಾವಿದರು ಉದ್ಯೋಗ ಮತ್ತು ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಲು ಒಂದು ಕಲಾವಿದರ ಸಂಘಟನೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಡಳಿತ - ಮತ್ತು ಇತರ ವಿಚಾರಗಳು:-

1. ಅನೇಕ ಹಳೆಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮುದ್ರಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಮುದ್ರಿತವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಸಂಗ ಗಳ ಪ್ರತಿಗಳೂ ಈಗ ಸಿಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳನೇಕ, ಇನ್ನೂ ಮುದ್ರಣದ ಬೆಳಕು ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಬಂಧಿತರು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

2. ಆಟಕ್ಕೆ ಲೈಸನ್ಸ್ ನೀಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ. ಈ ನಿಯಮಗಳ ಸರಳೀಕರಣ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

3. ಹೊಸ ಭಾಗವತರು, ಸ್ತ್ರೀವೇಷಧಾರಿಗಳ ಕೊರತೆ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರು ತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಜರೂರು ಸಮಸ್ಯೆ.

4. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಯಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಆರಂಭವೇ ಆಗಿಲ್ಲ ಅನ್ನಬೇಕು. ಡಾ। ಕಾರಂತರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಮಗ್ರ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡುವ ಗ್ರಂಥಗಳು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಲೇಖಕರು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಶಬ್ದದ ಉತ್ಪತ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆ ಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಮೈಯೊಡ್ಡಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಪ್ರಗತಿ ಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾಲು ಬಲು ದೊಡ್ಡದು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಪ್ರಮುಖ ಅವಶ್ಯಕತೆ. (ಶ್ರೀ ವಿಶುಕುಮಾರರು 'ಉದಯವಾಣಿ'ಯಲ್ಲಿ, ಕೆಲವು ಆಟಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆದಿದ್ದರು.)

ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡು ಹಿಡಿಯು ವಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ ಯತ್ನನಡೆಸಿದ ಏಕೈಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಂದರೆ ಡಾ। ಶಿವರಾಮ

ಕಾರಂತರು. ಅವರು ಹಲವು ಗೋಷ್ಠಿ, ಸಮ್ಮೇಳನ, ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ 'ಯಕ್ಷರಂಗ'ವೆಂಬ ಯಕ್ಷಬ್ಯಾಲೆ ತಂಡವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ। ಕಾರಂತರ ಯತ್ನಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದುವು. ಅಲ್ಲೂ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹೆಚ್ಚು ಲಾಭ ಪಡೆದಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೇರೂರಲು ಅನುಕೂಲವಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಈ ಹತ್ತು ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪರಿಹಾರ ಸುಲಭದ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯ ಸಂರಕ್ಷಣೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಕಲಾವಿದರ ಹಿತರಕ್ಷಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮುಕ್ತ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಯೋಜನಾಬದ್ಧ ಯತ್ನ, ಸ್ಥಾಯಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭವಿಷ್ಯ ಭದ್ರವಾಗದು. ಕಲಾವಿದರು, ಕಲಾಭಿಜ್ಞರು, ಮೇಳಗಳ ಮಾಲೀಕರು - ಈ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸಬೇಕು.

ಎಲ್ಲ 'ಬೇಕು'ಗಳೂ ನಿಜ. ಇದರ ನಾಯಕತ್ವವಹಿಸಿ ಬೆಕ್ಕಿನ ಕೊರಳಿಗೆ ಗಂಟೆ ಕಟ್ಟುವವರು ಯಾರು?

●

I ಗ್ರಂಥಋಣ

1. ಯಕ್ಷಗಾನ – (ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪ್ರಕಾಶಿತ)
   ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ

2. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಭಾ - ತಾಳ್ತಜೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ

3. ಯಕ್ಷಗಾನ – (ಐ. ಬಿ. ಎಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ)ಶ್ರೀ ಪಿ ವಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರರ ಲೇಖನ

4. ಬಾಸಿಗ – (ದ. ಕ. ಜಿಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಸಂಚಿಕೆ, ಕಾರ್ಕಳ)
   ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಲೇಖನ

5. ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು - ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ

II ಉಪಯುಕ್ತ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿದವರು:-

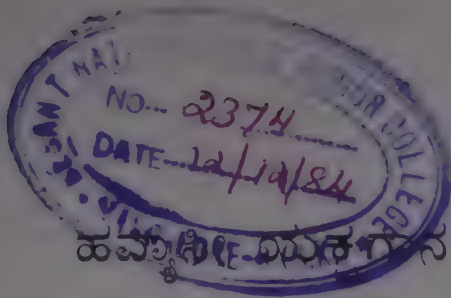
ಸರ್ವಶ್ರೀ

ಶಿವಚಂದ್ರ ಭಟ್, ಹಳೆಯಂಗಡಿ
ಕೆ ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟಿ (ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾ)
ತೆಕ್ಕಟ್ಟೆ ಆನಂದ ಮಾಸ್ತರ್
ಹರಿದಾಸ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ
ವರದ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಕರ್ಕಿ
ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಶ್ಯಾನುಭಾಗ ಕೂಡ್ಲು
ಬಣ್ಣದ ಮಾಲಿಂಗ
ಕೆರೆಮನೆ ಶಿವರಾಮ ಹೆಗಡೆ
ಮಂದಾರ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟ ವಿದ್ವಾನ್

''ಸಂದರ್ಶನ'' – 1977 ದಿ। ಡಾ। ಟಿ ಎಂ. ಎ.ಪೈ

ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ

ಸಂ. ಆದ್ಯನಡ್ಕ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ



ಹವ್ಯಾಸೀ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘಗಳು

ಹವ್ಯಾಸೀ ಕಲಾಸಕ್ತರ ಒಂದೇ ಬಲವಾದ ಗುಂಪು ಇರುವಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಿರಲಿ, ಅದರ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಗತಿ ಬಂದಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ರಂಗದ ಪ್ರಗತಿ, ಅದರ ಬಹುಮುಖೀ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾವ್ಯವಸಾಯವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಹವ್ಯಾಸೀ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ರಂಗದ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಹೊಸದಾರಿ ನೀಡಬಲ್ಲವು, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಕ್ತ ತುಂಬಬಲ್ಲವು, ವ್ಯವಸಾಯೀ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ದೋಷಗಳನ್ನು ದೂರಮಾಡಬಲ್ಲವು. ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ-ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಮಾಡಬಹುದಾದದ್ದು ಸಾಕಷ್ಟು ಇದೆಯೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ "ಅಮೆಚೂರ್ ರಂಗಭೂಮಿ" ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಹವ್ಯಾಸೀ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘಗಳು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

1 ನಿಯತಕಾಲಿಕವಾಗಿ "ತಾಳ-ಮದ್ದಳೆ"ಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು, ಇದರಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ಭಾಗವತಿಗೆ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯವಾದನಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯ ತರಬೇತು ಸಿಗುವುದು. ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಹವ್ಯಾಸೀ ಸಂಘಗಳಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಇಂತಹ ನಿಯಮಿತ ಅಭ್ಯಾಸ-ಕೂಟ ಸೌಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ.

2 ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡಾವರ್ತಿ ಕಲಾ-ಪರಿಣತರಿಂದ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಹಾಗೂ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು. ಇದರಿಂದ ಪರಿಸರದ ಜನರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುವುದು.

3 ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಪ್ರತಿ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತವೆ.

ಹವ್ಯಾಸೀ ಸಂಘಗಳು ಕಲಾವಿದರ ತರಬೇತಿ, ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಯಾರಿ- ಈ ಎರಡು ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಆಗಾಗ ಹವ್ಯಾಸೀ "ತಾಳ- ಮದ್ದಳೆ"ಗಳು ಜರಗುವ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ. ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ನೋಡುವ, ಅದರ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಹವ್ಯಾಸೀ - ಸಂಘಗಳು ಉತ್ತಮ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ, ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವಲ್ಲಿ, ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಮೂಡಿಸುವ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿವೆ. ಮಂಗಳೂರಿನ ಶ್ರೀ ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ರಾಯರ "ಶರವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘ" ಮತ್ತು ಕರ್ಕಿಯ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಮನೆತನದ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ" ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ನೀಯ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿವೆ.

ಮನೋವಿಕಾಸ - ಸಾಧನಗಳು ಕಡಿಮೆ ಇರುವ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಜನರ ಮನ ಸ್ಸನ್ನು ಅರಳಿಸುವ ಹಾಗೂ ಮನೋರಂಜನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು "ಹವ್ಯಾಸೀ ಸಂಘ"ಗಳು ನಡೆಸುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಇವು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳನ್ನೂ ಸಂಸ್ಕೃ ತಿಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಜನರಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿವೆ.

ಆದರೆ ಹವ್ಯಾಸೀ - ಸಂಘಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾ - ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಹಾಗೂ ಸಂಘಗಳ ಸಾರ್ಥಕ ವ್ಯವಸಾಯಕ್ಕೆ ಬಾಧಕವಾಗುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

1 ಬಹುಮಂದಿ "ಹವ್ಯಾಸೀ - ಕಲಾವಿದ"ರಲ್ಲಿ ರಂಗ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವ ಜನಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮೊದಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪರಿಶ್ರಮ ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹೇಗಾದರೂ, ಬೇಗ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವೇ ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯವೊಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕುರಿತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇತರ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನವಿಲ್ಲದಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

2 ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮೌಲಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿ, ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಾಕಷ್ಟು ತಯಾರಿಯಿಂದ, ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಈ ತಂಡಗಳು 'ಬಯ ಲಾಟ'ಕ್ಕೂ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಗೂ ಸೂಕ್ತ ದಿಗ್ದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ವಸಂಯೋಜನೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುವ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ಅರಿವುಳ್ಳ ಸಮರ್ಥರ ಸಹಕಾರ ಪಡೆದು, ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ

ಗಳಿಗೆ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪ ಕೊಡುವ ಕುರಿತು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಇದೆ.

3 ಹವ್ಯಾಸೀ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯವಸಾಯೀ ಕಲಾವಿದರ ಸಪ್ಪೆ ಹಾಗೂ ದುರ್ಬಲ ಅನುಕರಣೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ. ವ್ಯವಸಾಯಿಗಳಿಂದ ನಾವು ಯಾವುವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬೇಕು, ಯಾವುದರ ಅನುಕರಣೆ ಸಲ್ಲದು ಎಂಬುದರ ಕುರಿತಾದ ಯೋಗ್ಯ ಆಯ್ಕೆ ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಂಶಗಳು ವರ್ಜ್ಯವೋ, ಅಂದರೆ ಯಾವುವು ದೋಷಗಳೋ, ಅವೇ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳ ಆದರ್ಶಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ತೀರಾ ಕಳಪೆ ಅನಿಸುವ "ಬಾಕ್ಸ್‌ಆಫೀಸ್" ಹಾಸ್ಯ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರು ಹಾರಿಸುವ 'ರಂಗಬಾಹ್ಯ' ಚಟಾಕಿಗಳು, ರಾಜಕೀಯ ಶಬ್ದಾವಳಿಗಳು - ಇವನ್ನು ಬಹಳ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನೆಮಾಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಅನುಕರಿಸುವ ಹಾಗೆ ಇದೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿ. ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಇದನ್ನಲ್ಲ, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಇದು ಮಾಡಬಾರದ್ದು, ಹಾಗಾಗಿ ಮೇಳಗಳ ದೊಡ್ಡ "ತಾಳ-ಮದ್ದಳೆ"ಗಳ - ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಬದುಕಲು ಯತ್ನಿಸುವುದೇ ಹವ್ಯಾಸಿಯ ಯಶಸ್ಸಿನ ದಾರಿ.

4 ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಪಿತ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು, ಇನ್ನೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಂಘಗಳು ಅಭ್ಯಾಸಕೂಟಗಳಾಗುವ ಬದಲು ಕೆಲವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸ್ವಪ್ರದರ್ಶನದ ವೇದಿಕೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಸಂಘದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಅರ್ಥದಾರಿಗಳಿದ್ದಾರೆಂದು ಕೊಳ್ಳಿ. ಅಭ್ಯಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಘದ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಿಗೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ಕೊಡಬೇಕಾದುದು ಧರ್ಮ. 'ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ'ದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು ಒಮ್ಮೆ ಸಹದೇವನ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಭೀಮ, ದ್ರೌಪದಿಯೇ ಮುಂತಾದ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಅವಕಾಶವೂ ಸಿಗಬೇಕು. ಪರ್ಯಾಯ ಕ್ರಮದಿಂದ "ಕರ್ಣಾರ್ಜುನದ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಕರ್ಣನವರೆಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಭ್ಯಾಸಿಗೆ ಸಿಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಹಲವೆಡೆ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ರಾವಣವಧೆ'ಯ ರಾಮ, ರಾವಣ, 'ವಾಲಿ-ವಧೆ'ಯ ವಾಲಿ, ರಾಮ, 'ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ'ದ ಕೃಷ್ಣ, ಕೌರವ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಿಗೇ ಮೀಸಲು. ಇದು ಅಭ್ಯಾಸದ ದಾರಿಯಲ್ಲ. ಸಂಘಗಳು, ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿಯೆಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವುಗಳಾದರೂ ಅಭ್ಯಾಸದ ಸರದಿಯ ದಿನ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದೇ ತಿಳಿಯುತ್ತಿರುವುದು. ಇದು ಸಂಘಕ್ಕೂ ಅಭ್ಯಾಸಿಗೂ ಅಪಾಯಕಾರಿ.

ಅರ್ಥಗಳನ್ನು monopolize ಮಾಡುವ ಕೆಲವರು ಸಂಘದ ಪ್ರದರ್ಶನ

ಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಸಮರ್ಥ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ತಡೆಯೊಡ್ಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ರಾಜಕೀಯದಿಂದ ಸಂಘಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ ಇಲ್ಲದಂತಾಗಿ, ಪರಿಸರದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಘದ ಬಗ್ಗೆ ನಿರಾಸೆ, ನಿರಾಸಕ್ತಿ ಮೂಡುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ.

5 ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸಲಕರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಹಿಸುವ ಎಚ್ಚರ ಸಾಲದು. ಶ್ರುತಿ ಕೊಡದ ವಾದ್ಯಗಳು. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಿಲ್ಲದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು - ಇವುಗಳಿಂದ ಹಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಉದ್ದೇಶರಹಿತವಾಗಿ, ಕೇವಲ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತವೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಈ ದೋಷಗಳನ್ನು ದೂರ ಮಾಡಿ, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದ ಎರಡು ಹವ್ಯಾಸಿ ಸಂಘಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ - 1 ದಿ। ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿ- ಶಿಷ್ಯವೃಂದ 2 ಕನ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಹಂಗಾರಕಟ್ಟೆಯ ಮೇಳಗಳು.

"ಹವ್ಯಾಸೀ ಸಂಸ್ಥೆ"ಗಳು ಏನು ಮಾಡಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗ ನೋಡೋಣ.

1. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ - ವಿಮರ್ಶೆ ಮುಂತಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ-ವಿನಿಮಯ ಬೆಳೆಸಲೋಸುಗ ಚರ್ಚಾಗೋಷ್ಠಿ, ಹಾಗೂ ಸೆಮಿನಾರುಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಿ, ಸಾಕಷ್ಟು ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಇದೆ.

2. ಅಶಕ್ತ ಕಲಾವಿದರಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಕಲ್ಯಾಣ ನಿಧಿಯು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಬೇಕು. ನಾಲ್ಕಾರು "ಹವ್ಯಾಸೀ ತಂಡ" ಗಳ ಸಂಯುಕ್ತ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯ.

3. "ಬಯಲಾಟ" ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ನವೀನ - ದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸುವ, ಹಾಗೂ ಆ ಮೂಲಕ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ತಿದ್ದುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದು.

4. ಇಂದಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಘಟನೆಯೂ ಒಂದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಘಟಿತ ಒತ್ತಡದಿಂದ ವ್ಯವಸಾಯೀ ಮೇಳಗಳ ಸಿಕ್ಕಾಬಟ್ಟೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೇಲೆ ಕಡಿವಾಣ ಹಾಕಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಂದ ಕೆಡದಂತೆ ರಕ್ಷಿಸುವ ಹೊಣೆ ಹವ್ಯಾಸೀ ಸಂಸ್ಥೆಗಳದ್ದು.

5. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ "ವೇಷ ಭೂಷಣ" ತಯಾರಿಸುವ ಕಲೆ ಈಗ ನಶಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕಲಾಗಾರರಿಗೆ ಯೋಗ್ಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ

ಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಆ ಕಲೆಯ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಶ್ರಮಿಸತಕ್ಕದ್ದು.

6. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹವ್ಯಾಸೀ ಸಂಘಗಳ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಸಂಘಗಳೊಳಗೆ ಸಹಕಾರ ವರ್ಧನೆ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಕಲಾವಿದರ ಶೋಧನಾ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯಬೇಕು. ಬಂಟ್ವಾಳದ "ಶ್ರೀ ತಿರುಮಲ ವೆಂಕಟರಮಣ ಸ್ವಾಮಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ"ಯು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರಾವಣ ಮಾಸದ ಕೂಟಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ತುತ್ಯರ್ಹ. ●

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ (ರಿ) ಸಿರಿಬೀಡು ಉಡುಪಿ, - ಇವರ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ. 21.3.1976 ಉಡುಪಿಯ ''ರಾಯಭಾರಿ'' ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

ಯಕ್ಷಗಾನ - ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಒಂದು ಸಿದ್ಧರಂಗಭೂಮಿ. ನಾಲ್ಕಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಅದು ಬೆಳೆದು, ಕೆಲವು ಖಚಿತವಾದ ರೂಪರೇಷೆಗಳನ್ನೂ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನೂ ಪಡೆದಿದೆ. ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ, ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ, ರಂಗತಂತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನ ಇವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ 'ಭಾಷೆ' ಮತ್ತು ಆ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು 'ವ್ಯಾಕರಣ' ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಗಾನ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ವೇಷ - ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ನಿಯಮ ಹೆಚ್ಚು ಬಿಗುವಾದದ್ದು - ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಮೂರು ಅಂಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಶೈಲೀಕೃತ (Stylised) ಆಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಯಕ್ಷಗಾನತ್ವ ಇರುವುದು ಇದರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ, ಶ್ರೀಮಂತವಾದ, ಸಂಗೀತ, ವೇಷ, ನೃತ್ಯಗಳ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಯಾವುದೇ ಅಂಗದಲ್ಲಿ, ಅಥವಾ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಪರಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವವನಿಗೆ ಸಿದ್ಧರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ, ಅದರ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಜ್ಞಾನವೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಣದ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗೆಗೆ ನೋಟವೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ, ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೂ ಸಮಾನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವುಳ್ಳವು ನಿಜ. ಆದರೆ, ಸಂವಹನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಓರ್ವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೇ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನ. ಆಟ, ಅದರ ಕತೆ, ವಸ್ತು, ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಮುಟ್ಟುವುದು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕವೇ (ಈ ಮಾತನ್ನು ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು.) ಗೀತ, ಮಾತು ಇವುಗಳಿಂದಲೇ ಕೇಳುಗರನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ತಾಳ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. - [ಹಾಗೇ ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕವೂ ಬೇರೆ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗುತ್ತವೆ.] - ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ, ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದೇ ಆದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇರುವಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಸಂವಹನದ ಯಶಸ್ಸು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ಸರಳವಾದ, ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಮುಟ್ಟುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಆಶುಭಾಷಣ ಪದ್ಧತಿ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅಸೀಮವಾದ ಸೃಷ್ಟಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಒಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಯಕ್ಷಗಾನ 'ಅರ್ಥ' - ಎಂಬ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ಪ್ರಕಾರ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ನಯ - ನಾಜೂಕುತನ ಪ್ರಪಂಚದ ಕಲಾರಂಗಕ್ಕೇ ಅದ್ಭುತವೆನಿಸುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು. ಮಾತುಗಾರನಿಗಿರುವ ಅಸಾಧಾರಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ, ಆ ಮಾಧ್ಯಮಗಾರನ ಮೇಲೆ ದೊಡ್ಡ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊರಿಸಿ, ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರ ಹಾಗೂ ಸಂಯಮಗಳನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. 'ಹಲಗೆ ಬಳಪವ ಪಿಡಿಯದ' 'ಪದವಿಟ್ಟಳು ಪದ' ವಾಗರ್ಥಸಿದ್ಧಿ ಸುಲಭದ ಮಾತಲ್ಲ.

ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದು ಬಹುಪಕ್ಷ, ಪ್ರಸಂಗದ ಸರಳಾನುವಾದವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂವಾದವೆಂಬುದು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆಗೆ ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ. ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥ, ಪೀಠಿಕೆ, ಸ್ವಗತ, ಎತ್ತುಗಡೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು - ಇವೆಲ್ಲ ಸಿದ್ಧ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಜಾಡನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ವಾಗ್ಮಿಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರ ಆಶುನಾಟಕದ ಅನರ್ಘ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡು, ಇದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಇಂದು ನಮಗೆ ಕೇಳಸಿಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕೃಷಿಕಾರ್ಯದ ಸ್ವರೂಪದ್ದು.

ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗ ಕಾರ್ಯ, ಖಂಡನ, ಮಂಡನ, ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿತು. ನವೀನ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ನೂತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಕಸರತ್ತುಗಳಿಗೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಒಂದು ರಂಗವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇವೇ ಇನ್ನೊಂದು 'ಅತಿಗೆ' ಮುಟ್ಟಿ ಅತಿ ದೀರ್ಘ ಭಾಷಣ, ಒಣ ಚರ್ಚೆ, ಅತಿ ವಾದ ಬೆಳೆದು, ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ-ವಿಶೇಷತಃ ತಾಳಮದ್ದಳೆ - ಎರವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಒದಗಿ ಬಂದುವು. ಈ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ರಸಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ದೂರವಾಗಿ, ಬರಿಯ ಶುಷ್ಕ ಕದನ ಎನ್ನುವಂತಾದುದೂ ಉಂಟು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೋ ಎಂಬಂತೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹೊಸ ಸಮತೋಲವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಉದ್ದುದ್ದ ಪೀಠಿಕೆಗಳ ಅನಾವಶ್ಯಕ ವಾದಗಳ ಕಾಲ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆ ಎಂಬುದು, ಇಂದಿನ ಆಟ ಕೂಟಗಳ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಕೇಳಿದವರು, ಅದು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ನಂಬುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ, ಭಾವ, ಕಲ್ಪನೆ, ಜಾಣ್ಮೆ ಇವು ಅಂತಹ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎರಡೂ ಅಂಗಗಳು - ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ - ಇಂದು ಪ್ರೌಢ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಉತ್ತಮ

ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸರಿದೊರೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನಾಗಲಿ, ಅರ್ಥ ಗಾರನಾಗಲಿ 'ಸಾಹಿತಿ' ಎಂಬ ಗಣನೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಟ್ಟು ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಇದ್ದುದು ಮತ್ತು ಅದು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಹೀಗಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಭ್ಯಾಸ ವಾಗಲಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಲಿ ತಕ್ಕಷ್ಟು ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಸಮರ್ಥ ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಸಕ್ತಿ ಹರಿಸಿ ಶ್ರಮವಹಿಸಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅರ್ಥಧಾರಿ, ಕನ್ನಡದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕವಿಗಳ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಬರಹಗಾರರ ಮಟ್ಟದ ಮಾನ್ಯತೆ ಗಳಿಸಬಲ್ಲ, ಗಳಿಸು ವಂತಾಗಬೇಕು. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ವಿಶ್ಲೇಷಕ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಈ ರಂಗದತ್ತ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿವೆ.

ತೀರ ಸರಳವಾಗಿ ತೋರುವ ಶಬ್ದಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಎಂತಹ ಅದ್ಭುತ ವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲು, ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ತೋರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚುತ್ತ, ಅವನ್ನು ಇಂದಿನ ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿಸುತ್ತ, ಎಲ್ಲಿಂದೆಲ್ಲಿಗೊ ಸಂಬಂಧ ತೋರಿಸಿ, ಘಟನೆಗಳ ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡುತ್ತ ಅನುಭವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ತೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಶಯ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಕಲೆಯ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿಬಾರದ ಹಾಗೆ, ಮಂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವು ವಿಭಿನ್ನ ವಿನ್ಯಾಸ ಸೌಂದರ್ಯಗಳುಳ್ಳ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಅರಳುವ ಪವಾಡ, ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ರಂಗದ 'ಮಹಾವಾಗ್ಮಿ' [ಮಹಾಕವಿ ಎಂಬ ಹಾಗೆ] ಶೇಣಿ ಸಾವಿರಾರು ಸಲ ಹೇಳಿದ ಕೌರವ, ವಾಲಿ, ಭೀಷ್ಮನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದೂ ಹಿಂದೆ ಹೇಳದ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳಿ ಆ ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಇದ್ದರೆ, ಆಳ, ಅಗಲಗಳಿಗೆ ಮಿತಿ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿದುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡುವಂತಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಜತೆ ಜೀವ ನಾನುಭವವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ, ಇದು ಬರಿಯ ಪುರಾಣ ಚಿತ್ರಣದ ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಕಲೆಯಾಗಲಿ, ಸವೆದು ಹೋದ ಮಾಧ್ಯಮ ವಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶೇಣಿ, ಸಾಮಗ, ದೇರಾಜೆ, ತೆಕ್ಕಟ್ಟೆ ಆನಂದ ಮಾಸ್ತರ್, ಪೆರ್ಲರಂತಹ ಮಾತುಗಾರರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯಗಾರರೂ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಅನುಭವವನ್ನು ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಸುಂದರ ವಾಗಿ ತರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿದ್ದಾರೆ.

ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಲ್ಲದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳು ಈ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿವೆ. ಜೀವಂತ ಕಂಠಧ್ವನಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ನಾದಪ್ರಪಂಚ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗುಣವನ್ನು ಮೀರಿ, ಭಾವವನ್ನು

ಸಂವಹಿಸುತ್ತದೆ; ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇಡಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಧಾರ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು, ಆಶಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಣದ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಾರಿಕೆ - ಇವುಗಳ ಗರಿಷ್ಠ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಮೂಲ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯೇ. ಪ್ರಸಂಗದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹರಹು ದೊಡ್ಡದು. ಪೌರಾಣಿಕ, ಜಾನಪದ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ಕ್ಷೇತ್ರಪುರಾಣ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಮೂಲದ ವಸ್ತುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ.

ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವಾಗ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸ ಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಅದು ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು, ಗಾನಕ್ಕೆ, ಲಯಕ್ಕೆ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ಗೇಯ ರಚನೆಗಳಾಗಬೇಕು. ಶುದ್ಧ ಕಾವ್ಯ ವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕವಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ರಚನೆ ಸರಳ ವಾಗಿ, ಅರ್ಥಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವನ್ನೂ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸುವಂತೆಯೂ ಇರ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ರೀತಿ ಗತಿಗಳ ಮೇಲೆ ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಗಳ ಆವರಣ ಹೊರಿಸುವ ಮಿತಿ ಇದ್ದಂತೆ, ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯ ಮೇಲೂ, ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಬಂಧ ಹೇರುತ್ತದೆ.

ಈ ಮಿತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಂಗತವಾಗಿ, ಕಥೆಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ. ಆಶಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ತಂದು ನವೀನ ಸಂಘರ್ಷ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಗುಂಡೂ ಸೀತಾರಾಮ್ ರಾವ್, ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ಇಂತಹ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗ' ಎಂದೊಡನೆ ಮೂಗು ಮುರಿಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕೆಲವು ಸಲ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಇಂದಿನ ಸಾಧಾರಣ ದರ್ಜೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಕೂಡಾ, ರಂಗದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡು ತ್ತೇವೆ.

●

'ತಾಯಿನುಡಿ' - ದೀಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆ ೧೯೮೭.

ಪಾತ್ರ - ಚಿತ್ರಣ

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ಔಚಿತ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ (concept) ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚ - ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ಔಚಿತ್ಯ - ವಿಚಾರಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಈ ಮೂರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಔಚಿತ್ಯದ ಬಂಧನ ಒಂದೇ ತೆರ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಮರೆತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಬರುವಾಗ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಮನಸ್ಸು, ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ರೀತಿ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿವೆ.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಪ್ರಸಂಗ - ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾದುದು. ಅಂತಹ ಮಿತಿ ಯಾವುದು ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೇ ಒಬ್ಬ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಸವಾಲಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಹೋಗುವಂತಿಲ್ಲ; ಹಾಗೆಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಹೇಳುವುದನ್ನಷ್ಟೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಸಿಬಿಡುವಲ್ಲಿಗೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬೀಜವು ಮೊಳೆತು, ಹೊರಗೆ ಬಂದು ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಅಂಕುರದಂತೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಪಾತ್ರಚಿತ್ರದ ಆವಿಷ್ಕಾರ. ಪ್ರಸಂಗದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹಾಳುಗೆಡಹದೆಯೇ ಪ್ರಸಂಗವು ವಿಧಿಸುವ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲುದು.

ಎರಡನೆಯದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು, ಸ್ವಭಾವದಿಂದಲೇ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ದೀರ್ಘ ಹಾಗೂ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದುದು. ಹಾಗಾಗಿ "ಮಿತಭಾಷಿ" ಎನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ "ಮಿತಭಾಷಿ" ಎಂಬ ಪದ ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಾಚಾಳಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು "ಆಶುಭಾಷಣ"ದಿಂದ ಮಾಡು

ವಂತಹುದಾದುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವೂ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿಯೇ ಸಮಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದಲೇ ರೂಪಿಸಲ್ಪಡುವ ಮಾತು ಗಾರಿಕೆಗೆ, ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯದಷ್ಟು ಯೋಚಿಸಿ ರೂಪಿಸುವಷ್ಟು ವಿರಾಮವಾ ಗಲೀ, ಪುನಃ ಪುನಃ ಓದಿ ತಿದ್ದುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗಲೀ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಆಡಲ್ಪಡುವ ಗದ್ಯವು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಗದ್ಯದಂತೆ ನಿಖರವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವುದು ಸರಿಯೆನಿಸದು. ಮಾತಿನ ರೀತಿ, ರಂಜಕತೆ ಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ನಾಲ್ಕನೆಯದು, ಪಾತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಾಗ ಒಬ್ಬ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಅವನು ಇತರ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದ, ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ, ವಾದ ನಡೆಸುತ್ತ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವನ್ನೂ ನಿಭಾಯಿಸಿ ಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತೀರಾ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಷ್ಟೆ! ಆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ ಸೂಕ್ತವಾ ಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನದೃಷ್ಟಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಜತೆಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಾಗ ಉದಾರಮನೋಧರ್ಮವೂ ಸಮನ್ವಯ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಅಗತ್ಯ; ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಪಾತ್ರಗಳೆರಡೂ ಕೆಡುತ್ತವೆ. ಇದಿರುಪಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಸಮವರ್ತೀ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆದರಿಸಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಂದುವರಿಯುವಾಗ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ತಾವು ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ಮೇಲೆ ಅವರ ಮಾತು, ಧೋರಣೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಬಿದ್ದೇ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾಧರ್ಮವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ; ಇತರರಿಗಲ್ಲ.

ಹಾಗೆಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮಟ್ಟವೂ. ರೀತಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸೊಗಸನ್ನೂ, ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರದ, ಹಾಗೂ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ, "ಹೀಗೆಯೇ ಸಾಗಬೇಕು"- ಎಂಬ ಬದಲು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಮನೋಭಾವನೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ; ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಕಥೆ, ಒಂದು ಸಂವಾದ ದಲ್ಲಿ ಆ ಕಥೆಗೂ ಹಿಂದಿನ ಕಥೆಗೂ ಆಧಾರವಾಗಿ ಒಬ್ಬರು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿ ಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದಾದರೆ, ಅವರ ಧಾಟಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ ಬೇರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತಂದು, ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನಮ್ಮ ನೇರಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಾಧುವೆನಿಸದು. ಒಬ್ಬ ಅರ್ಥಧಾರಿ. ಮೂಲ ಮಹಾಭಾರತದ ಪರಿಚಯ ಇರದವನು, ಆದರೂ ತನ್ನ

ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾಗಿ ಅರ್ಥಹೇಳುತ್ತಾನೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಆಗ ಅವನೊಂದಿಗೆ ಮೂಲ ಕಾವ್ಯದ ಆಧಾರದಿಂದ ಸಂವಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಸಮತೋಲ ತಪ್ಪಿಹೋಗಬಹುದು. ಆಗ ನಾವು ಪಾತ್ರ-ಚಿತ್ರಣದ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿಯು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಸಿದ್ಧರಾಗಬೇಕಾದುದೇ ಸರಿ.

ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳಗಿನ ಸಂವಾದ, ಉದಾ: ವಾಲಿ-ರಾಮರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವಾಲಿಯ ಶರಣಾಗತಿಯ ಸಂದರ್ಭ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆಗ ವಾಲಿ, ತನ್ನ ಶರಣಾಗತಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ, ಸಮುದ್ರಮಥನದಲ್ಲಿಯ ವಾಲಿ-ವಿಷ್ಣು ಪ್ರಕರಣವನ್ನು, "ಅಂದೇ ನಿನಗೆ ಈ ಜೀವ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟು ಮುಡಿಪಾಗಿಸಿದ್ದಲ್ಲವೆ ಸ್ವಾಮಿ?" - ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. (ಅಥವಾ ರಾಮನೇ ಈ ಕಥೆಯ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನೋಣ) ಆಗ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಂದು ರಾಮನ ದೇವತ್ವವನ್ನು ವಾಚ್ಯಗೊಳಿಸಲಾಗದು ಎಂಬುದೇ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶ ಇದ್ದರೂ, 'ಇಲ್ಲ, ಅದು ಹಾಗಲ್ಲ,' ಎಂಬಂತೆ ಮಾತಾಡುವುದು ಸರಿಯಾಗದು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ ಇದಿರಾಳಿಯ ಧೋರಣೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಮಾತಾಡದಿದ್ದರೆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಕೆಡುವುದು.

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ನಾವು ಹೇಳಿದ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ ಸರಿಯಾಗಿ ಮನದಟ್ಟಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. (ಇದಕ್ಕೆ, ನಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆ ಹಾಗೂ ಇತರ ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು) ಆಗ ನಮ್ಮ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ, ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ನಮ್ಮದು ಖಳನಾಯಕನ ಪಾತ್ರವಾದರೆ (ಬಕಾಸುರನೋ, ರಾವಣನೋ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ) ಈ ರೀತಿಯ ಸಾವಧಾನ ವಿವರಣೆ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಆ ವರೆಗೆ ನಾವು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ರೀತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧ ಆಗಬಹುದು. ಅವಸರವಾಗಿ, ವಿವರಿಸುವ ತಾಳ್ಮೆಯಿಲ್ಲದ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ನಮ್ಮ ಪಾತ್ರ, ಈ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ, ವಿವರಣೆ ನೀಡುವುದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಎದಿರಾಳಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಉತ್ತರಿಸದಿರುವುದೇ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರೀ ಚಿತ್ರಣ ಆಗಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸದೆ ತಪ್ಪಿಸುವ ಜಾಣತನವೂ, ಒರಟು. ಅಸಮರ್ಪಕ ಹಾಗೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಕ್ರವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ನೀಡುವಂತಹ ಜಾಣ್ಮೆಯೂ ಖಳಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಲ್ಲವೆ! (ಇಂತಹ ವೇಳೆ ಅದು ಮಾತ್ರ ಕಲಾಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು.) ಹೀಗಿರುವಾಗ ಸಮಗ್ರ ಖಂಡನ-ಮಂಡನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದು, ಪಾತ್ರದ ಒಟ್ಟು ನಿಲುವಿಗೆ ಬಾಧಕವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಇದೇ ಮಾತು ರಾಮ-ಕೃಷ್ಣರಂತಹ

ಶಿಷ್ಟಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ, ಒಂದು ಖಳಪಾತ್ರ ಎತ್ತಿದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೂ ರಾಮನೋ, ಕೃಷ್ಣನೋ ಅಥವಾ ಧರ್ಮರಾಜನೋ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅಸಂಗತ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಪ್ರಶ್ನೆ, ವಿಷಯಾಂತರ ಇವು ಖಳಪಾತ್ರ ಮಾಡಬೇಕಾದದ್ದೇ, ಆದರೆ ಅವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಬಿಡಿಸಿ ಉತ್ತರಿಸುವುದರಿಂದ ಉದಾತ್ತಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬರುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಕುರಿತಾಗಿ ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಪೂರ್ವಗ್ರಹಿತ ಭಾವಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅದು ತಪ್ಪೇನೂ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಭಾವ. ಬಲರಾಮನೆಂದರೆ ಭೋಳೆ, ಧರ್ಮರಾಜನೆಂದರೆ ಅತಿಸಾತ್ವಿಕ, ಸತ್ಯಭಾಮೆಯೆಂದರೆ ಬಿಂಕಸ್ವಭಾವದ ವಾಚಾಳಿ ಹೆಣ್ಣು, ಹಾಗೆಯೇ ಕರ್ಣನ ದುರಂತ. ಪಾಂಡವರ ಬಗೆಗಿನ ದ್ವಂದ್ವಭಾವ - ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಿದ್ಧಕಲ್ಪನೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸದಾ ಪುರಾವೆ, ಪುಷ್ಟಿ ಇದೆಯೆಂದಲ್ಲ. ಬಲರಾಮನು ಭೋಳೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸಾಕ್ಷಿ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಕೊನೆಗಂತೂ ಕೃಷ್ಣನ ಯೋಜನೆಗೆ ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಕೃಷ್ಣ ಪಾತ್ರದ ಚಾತುರ್ಯ, ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ಕಥೆಯ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಬಲರಾಮನನ್ನು ಒಂದಿಷ್ಟು ಗಡಿಬಿಡಿಯ ಹಾಗೂ ತೀರಾ ಸರಳ ಸ್ವಭಾವದವನನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಕರ್ಣಪರ್ವದ "ಶಿವಶಿವಾ ಸಮರದೊಳು......"ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪಾಂಡವರ ಬಗೆಗಿನ ದ್ವೇಷ, ಕೃಷ್ಣನ ಬಗೆಗೆ ಗೌರವ, ಹಾಗೂ ಕೌರವರ ಬಗೆಗಿನ ಗಾಢಸ್ನೇಹ - ಇದ್ದುದಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಸೂಚನೆ 'ಕರ್ಣಪರ್ವದ' ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಆ ಭಾವಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇದೆ; ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ನಾನು ಮೊದಲು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಇದೇ ಆಗಿದೆ.

ಸಂಪ್ರದಾಯ ರೂಢಿಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ (ಉದಾ : ಬಲರಾಮ, ಸತ್ಯಭಾಮೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಮಾಡುವುದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲಕಲಾವಿದನು ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಜವಾಬ್ದಾರಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಜವಾಬ್ದಾರಿಕೆಯಿರಿದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆ ಸಾಧ್ಯ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಹಾಗೂ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶ ಮಾತಿನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಭಾವ, ಏರಿಳಿತ, ಸ್ವರ - ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಪಾತ್ರ - ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವಂತಹುದು.

ಬರಹದಲ್ಲಿರುವ 'ತಟಸ್ಥಭಾವ' ಮಾತಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಮಾತು ಅತ್ಯಂತ ಜೀವಂತ ಮಾಧ್ಯಮ. ಮಾತಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿವಿಧಾರ್ಥಗಳು, ಶ್ಲೇಷೆಗಳು- ಕೇವಲ ಅಲ್ಲಿಯ ಪದಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸದೆ ಸ್ವರವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ನೇರವಾಗಿ, ಸರಳವಾಗಿ ಆಡಿದ ಮಾತಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವು ಶ್ಲೇಷೆ ಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ ಅರ್ಥವಿಸಿದಾಗ ಈ ಎರಡರ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯು ರೂಪ ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ವಾಗಿ ಸರಳವಾಗಿ ಇರುವ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಒಂದಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತೋರಬಹುದು.

ಸಹಪಾತ್ರದ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೊಡುವ ಒಂದು ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯು ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ವಿಚಿತ್ರ ಅನಿಸ ಬಹುದು. ಕೆಲವು ಸಲ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮಾತಿನ ಪರಿಣಾಮ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಅದಕ್ಕೆ ತೋರಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಾಗಿ. ಇದಿರಾಳಿಯ ಮಾತು ಜಳ್ಳಾಗಿ, ಸೊರಗಿಹೋಗದಂತೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರುತ್ತಾ, ಸಂವಾದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಉಳಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವಾಗ ಕೇವಲ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಥವಾ ಸರಳವಾದ ಪಾತ್ರಸ್ವಭಾವವನ್ನೇ ಗಮನಿಸಿ, ಮುಂದುವರಿಯಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಆ ಪಾತ್ರವು ಆ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಬಹುದೆ? –ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ, ಸಂವಾದದ ರೀತಿ ಕ್ರಿಯೆ - ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಒಟ್ಟು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾ ಗುತ್ತದೆ. ರಾಮನು ಗಂಭೀರನೆಂದುಕೊಂಡು, ಶೂರ್ಪಣಖಿಯಲ್ಲೋ, ಸುಗ್ರೀವ ನಲ್ಲೋ, ಮಾತಿಗೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರದೆ, ಮೌನವಾಗಿದ್ದರೆ, ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮ ಸಿದ್ಧಿಸದು.

ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ್ದು, ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಇನ್ನೊಂದ ರಿಂದ ಹೇಗೆ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ಇನ್ನೊಂಧು ರೀತಿಯಲ್ಲೂ, ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿಸುವಾಗಲೂ, ಸಂವಾದದ ತುಂಡುಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ರಂಗದಲ್ಲಿಲ್ಲದಾಗ, ರಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿ ಸುತ್ತವೆ. ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಂದಲೂ ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. (ಉದಾ : ರಾಮ - ಸುಗ್ರೀವರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ವಾಲಿಯ ಕುರಿತು; ಕೃಷ್ಣ - ಧರ್ಮ ರಾಜರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಕೌರವನ ಕುರಿತು) ಹಾಗೆಯೇ ಇದಿರು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೂಡಾ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಮಾತಾಡುವುದೂ, ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವ, ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಧ್ವನಿಗೂಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಬರುವಿಕೆ, ಭಂಗಿ, ಮುಂತಾದುವನ್ನಷ್ಟೇ

ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಸಾಕು, ಅದರಿಂದಲೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆ ಎರಡನೆಯ ಪಾತ್ರವು ಹೇಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಹಪಾತ್ರವು ಮಾಡಿದ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ನಾವು ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು.

ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡುವಾಗ ಕೇವಲ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ, ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪು ವರ್ಗೀಕರಣದ ರೀತಿಗೊಳಗಾಗದೆ ಪಾತ್ರದ ಒಳಸ್ವಭಾವ, ದ್ವಂದ್ವ, ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. (ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣ, ಮೂಲ ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲಿರುವ ಈ ಮನೋಧರ್ಮವು ನಂತರದ ಕಾವ್ಯ-ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ.) ಅಂತಹ ಪ್ರಯೋಗವು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲುದು. ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಹೊಸ ಹೊಸ ಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಚಿಂತನಗಳು ನಡೆಯಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನ, ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಲೋಕಾನುಭವಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆವರಣಕ್ಕೂ ಪಾತ್ರದ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ, ಸಮಗ್ರತೆಗೂ ಭಂಗವಾಗದಂತೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಏಕರಸವಾಗುವಂತೆ ತರಬೇಕು. ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿಂತನ, ಧ್ವನಿ, ಸಹಜವಾಗಿ ಮೂಡಬೇಕು. ಅದು ತೇಪೆ ಆಗಬಾರದು. ಪದಪ್ರಯೋಗ, ವಿಚಾರಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ಆಭಾಸಕರವಾದೀತು.

ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಹಿಸುವ ನಿಲುವಿನಿಂದಾಗಿ, ಸದ್ರಿ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ತರಬಲ್ಲುದು. ಉದಾ: 'ಶರಸೇತು ಬಂಧನ'ದಲ್ಲಿ -"ಹನುಮ ನೀನೆಂದೆಂಬೆ ತನುವ ನೋಡಿದರೆ, ಬಡಜಣುಗಿ ನಂದದೊಳಿರುವೆಯೇಕೆ?" - ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಸಾಲುಗಳಿಗೆ – ಅದೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಮೂದಲಿಕೆ ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯ ಕುತೂಹಲಯುಕ್ತ ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಿಸಬಹುದು. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಔಚಿತ್ಯ ಇದೆ. ಈ ಎರಡು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ ಪಾತ್ರ - ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬರುತ್ತದೆ! ಹಾಗೆಯೇ ಅದೇ 'ಶರಸೇತು ಬಂಧನ'ದಲ್ಲಿ, ಅರ್ಜುನ, "ಪೊತ್ತು ದಣಿಯಲದೇಕೆ ಗಿರಿಗಳ.... " ಎಂಬುದನ್ನೂ ಎರಡು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವ, ದುಃಖ ಸಂತೋಷ, ಸಿಟ್ಟು, ನಿರಾಶೆ ಹಾಗೂ ಛಲ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮರಾಜನ ದುಃಖ ಬೇರೆ; ರಾಮನ ದುಃಖ ಬೇರೆ; ಚಂದ್ರಮತಿಯ ದುಃಖ ಬೇರೆ, ಹಾಗೆಯೇ ಇತರ ಭಾವಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ. ಕೌರವನಂತಹ ಪಾತ್ರ ಗೋಳೋ ಎಂದು ಅಳಬಾರದು. ಧರ್ಮರಾಜನೋ, ರಾಮನೋ, ಸಂತೋಷಗೊಂಡರೆ ಅದನ್ನು ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹದಿಂದ ತೋರ್ಪಡಿಸಬಾರದು. ಯಾವುದೇ ಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ, ಆಯಾ

ಪಾತ್ರದ ಒಟ್ಟು ಅಂತಸ್ತು, ಸ್ವಭಾವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿವೇಶದ ತೀವ್ರತೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಬೇಕು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ಮಾಡುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರ ಹಾಡುವಿಕೆಯೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆನ್ನಬಹುದು. ಭಾಗವತರಿಬ್ಬರು ಒಂದೇ ಪದ್ಯಭಾಗವನ್ನು ತುಸು ಭಿನ್ನಭಾವದಿಂದ ಹಾಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬನು ಒಂದು ಕರುಣರಸವುಳ್ಳ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ತುಸು ಹದವಾಗಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡಿದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಅದನ್ನು ತೀವ್ರ ದುಃಖಮಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಹಾಡಬಹುದು. ಆಗ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಸಧ್ರಿ ಭಾಗವತರನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಹಾಡಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ವೇಗವೂ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಭಕ್ತಿಭಾವದ ಹಾಡನ್ನು ಉತ್ಸಾಹ-ಮಿಶ್ರಿತ ಭಕ್ತಿಯ ಲವಲವಿಕೆಯಿಂದ ಹಾಡಬಹುದು ಅಥವಾ ಭಕ್ತಿಭಾವದಿಂದ ನಿಧಾನವಾಗಿಯೂ ಹಾಡಬಹುದು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಪಾತ್ರದ ಮಾತಿನಲ್ಲೂ ಅದು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿತವಾಗಿ ಆ ಪಾತ್ರದ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ. ಆಟದಲ್ಲಂತೂ ಇದು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸತ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಕುಣಿತವು ತೋರ್ಪಡಿಸುವ ಭಾವರೀತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಹೀಗೆಯೇ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಭಾಗವತರು ನೀಡುವ ಲಯ, ಕೊಡುವ ಒತ್ತು, ಅನ್ವಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯ ರೀತಿಯೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಮಾಡುವ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಕಲಾವಿದನು ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾಯೀಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ತೋರ್ಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ - ಇವೆರಡನ್ನು ತೂಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಯಶಸ್ಸು, ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ಆಟದ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯು ಪಾತ್ರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ, ಎಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸವಿವರ ಚಿತ್ರಣ, ವೇಷಭೂಷಣ, ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳಿಂದಾಗುವ ಜೀವಂತ ಪರಿಣಾಮ ಇವುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊರಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಧಾನವೋ ಅಷ್ಟೇ ಮೌನವೂ ಸಹ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿರುವುದು. ಅರ್ಥಪೂರ್ಣಮೌನ, ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಸಿ, ನೂರು ಮಾತು ಹೇಳಲಾರದ್ದನ್ನು, ಹೇಳಲು ಶಕ್ತವಾದುದು, ಎಂಬುದನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿ ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

"ಯಕ್ಷಕನ್ಯೆ" ಶ್ರೀ ಅನಂತಪದ್ಮನಾಭ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾ ಮಂಡಳಿ (ರಿ) ಕಾರ್ಕಳ, - ಇದರ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ –ಫೆಬ್ರುವರಿ 1981.

ಅಭಿನಯ

ನಮ್ಮ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಎಂದರೆ- ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ವಾಚಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ - ಈ ನಾಲ್ಕು ಸಹ ಸೇರಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ, ಮೈಯ ಚಲನೆ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಮಾತು ಮತ್ತು ನಡುಕ, ಕಣ್ಣೀರು ಮೊದಲಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಭಿನಯವೇ. ಆದರೆ ಇಂದು ನಾವು ಬಳಸುವ ಅರ್ಥ ದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೆಂಬುದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, acting ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಇದೆ. ಕಣ್ಣು, ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಭಾವಪ್ರಕಟನೆ ಮತ್ತು ಅಂಗಗಳ ಚಲನೆ, ಮುದ್ರೆಗಳು, ನಿಲುವು, ಭಂಗಿ - ಇವುಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ - ಇವು ಸೇರಿ, ನಾವು ಹೇಳುವ ಅಭಿನಯ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾ ನದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತವೂ, ಮಾತೂ ಇರುವುದರಿಂದ ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಭಿನಯ ಒಂದೇ ಎಂದು ನನ್ನ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅವೆರಡೂ ಜಾತಿ ಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ ಎಂದಷ್ಟೆ ಅರ್ಥ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಎರಡು ರೀತಿಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಜತೆ ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯ. ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತಿನ ಜತೆ ಬರುವಂತಹದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಭಿನಯ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ, ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಅದು ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದು ಮತ್ತು ತೀವ್ರವಾದದ್ದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಜಾನ ಪದ ಸತ್ವ ಅಧಿಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು, ಆಟವು ಬಯಲುರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದೂ - ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಭಿನಯ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ, ಪ್ರಬಲವಾದ, ಸೌಂದರ್ಯಸಮೃದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮೂಡಿಬರುವಂತಹದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾ ನದ ಚೆಂಡೆ, ಅದರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಅದರ ವೇಷಪರಿಕರಗಳು - ಎಲ್ಲ ಹೇಗೆ -

'ದೊಡ್ಡ' 'ಸೈಜಿ'ನವೂ ಹಾಗೇ ಅದರ ಅಭಿನಯವೂ. ಲಘುವಾದ ಕೈ, ಮೈಚಲನೆಗಳು. ಅದರ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅದರ ವೇಷ, ಮಾತು, ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಕ್ತತೆ ಇರಲು ಕಾರಣ, ಅದು ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರ ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಅವನ ವೇಷವೂ ಬಹಳ ಸರಳ, ಮಿತವಾದದ್ದು ಎಂಬುದೂ ಹೌದು-ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಾಟಕದ ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯ, ಮಾತಿನ ರೀತಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಟ್ಟನೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ, ಕೃತಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ (Total Theatre). ಅದರ ನಾಲ್ಕು ಅಂಗಗಳು ಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತದಿಂದ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಮೂಲ - ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿದೆ. ತೆಂಕಣ ವೇಷಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಭರ್ಜರಿ, ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯದ ಚಲನೆಗಳ ಬೀಸು, ಆಯ, ದೊಡ್ಡದು. ಹಾಗೇ ಇಲ್ಲಿನ ಗಿರ್ಕಿ - (-ಧೀಂಗಿಣ-) ಅಥವಾ ಗುತ್ತು - ಶೋಭಿಸುವುದು. ಸೊಂಟದ ಸುತ್ತ ಕಟ್ಟುವ 'ಬಾಲಮುಂಡು' ಇರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ಬಡಗಿನ ಪದ್ಧತಿಯಷ್ಟು ಬಾಗು, ಬಳುಕುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತಿನ ಜತೆ ಬರುವ ಹಾವ ಭಾವಗಳು, ನೋಟ ನಿಲುವುಗಳು, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುವು. ಅವುಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸ್ವಂತಿಕೆ-ಆಟವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತಹದ್ದು - ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಜತೆ ಬರುವ ಸ್ವರದ ಏರಿಳಿತ, ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಕಟನೆಯ ರೀತಿ - ಇವುಗಳಲ್ಲಿ, ಹಲವು ಕಲಾವಿದರು, ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿರುವರಾದರೂ - ನಾಟಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ - ಒಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಧಿ ದೀರ್ಘವಾದುದು. ಅಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತು ಆಶುಭಾಷಣ, - ಅಲ್ಲಲ್ಲೆ ತಯಾರಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವಂತಹದ್ದು -ಹಾಗಾಗಿ ಅದು 'ನಾಟಕೀಯವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ' ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಹಜವಾದ ಮಾತಿನಂತೆ ಬರುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಅಲ್ಲೂ ಹಾಗೇ ಮಾತು ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದದ್ದು. ಮೇಲಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ದಿಗ್ದರ್ಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ, ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಿತಿಯಾಚೆ, ಅದು ಮುಂದರಿಯಲಾರದು. ಹಾಗಾಗಿ ಮಾತನ್ನು ಹೇಗೆ ಆಡಬೇಕೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ತಜ್ಞ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವಿಲ್ಲ. ಇದರ ಜತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತು, ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾನು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ವೇಷಗಳು ಹೊರಿಸುವ ಮಿತಿ - ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಇದ್ದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತಿನ

ರೀತಿ, ಉಚ್ಚಾರ, ಸ್ವರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ - ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಇದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಕಾಣುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಸಂವಾದಿ (Reciprocal action) ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು. ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮಾತು ಅಥವಾ ಅಭಿನಯ ಸಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ, ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿರಾಮವನ್ನೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಂತೆ ಅಲ್ಲವಾದರೂ, ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ-ಪೂರಕ ಚಲನೆ, ಭಂಗಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಉದಾ : ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರು ಎದುರಾದಾಗ, ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರು ಸಂಧಿಸಿದಾಗ, ಕೃಷ್ಣ- ಚಂದ್ರಾವಳಿಯರ ಭೇಟಿಯಲ್ಲಿ, ಜಲಸ್ತಂಭದಿಂದ ಎದ್ದ ಕೌರವನ ರೀತಿಗೆ ಪಾಂಡವರು ಕೃಷ್ಣನು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬೇಕಾದ ರೀತಿ - ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಚಲನೆಗಳ, ಭಂಗಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಭಾವಗಳನ್ನು, ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು - ಹೊರಗೆಡಹಲು ಇವು ಸಹಾಯಕವಾಗಬೇಕು.

ಹಾಗೆಯೇ, ಆಟದಲ್ಲಿ ಬೇಟೆ, ಜಲಕೇಳಿ, ಯುದ್ಧ, ಪ್ರಯಾಣ, ಪಲಾಯನ, ರಥಾರೋಹಣ, ವ್ಯೂಹಭೇದನ, ಮಲ್ಲಯುದ್ಧ - ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಬಂದ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳು ತೋರ್ಪಡಿಸುವ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ-ಸಾಕಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೂ. ನಾವೀನ್ಯಕ್ಕೂ ಆಸ್ಪದ ಇದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಯುದ್ಧ, ಬೇಟೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕೆಲವು ನಿಲುಗಡೆ - Stills ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಜಲಕೇಳಿ, ಪ್ರಯಾಣಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವತ್ತ ಕೆಲವರು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರವೇಶದ ರಭಸ, ರೀತಿಗಳಲ್ಲೆ- ಆ ಪಾತ್ರದ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಇನ್ನು, ಭಾಗವತರ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಬರುವ, ಅಭಿನಯದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಬರೋಣ - ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತದ ಜತೆ ಅಭಿನಯ ಬೇಕೆ, ಬೇಡವೆ, ಬೇಕಾದರೆ ಎಷ್ಟು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಡುವುದುಂಟು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಂಡ ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಚರ್ಚೆ ಇನ್ನೂ ಆಗಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸವಿವರ ಪದಾಭಿನಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇಲ್ಲ- ಅದರ ನೃತ್ಯ ಬಹಳ ಸೀಮಿತ, ಮತ್ತು ಅಷ್ಟೆ ಸಾಕು, ಪದ್ಯದ ಮುಖ್ಯಭಾವದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟರೆ ಸಾಕು - ಎಂದು ಕೆಲವರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ

ವಿಧಾನ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು - ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು - ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲದವು ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ವಾದ. ಹಾಗೆಯೇ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇರುವುದರಿಂದ, ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸವಿವರ ಅಭಿನಯ ಬೇಡ - ಎಂಬುದು ಮತ್ತೊಂದು, ಅವನ್ನೀಗ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನುವುದು ತರ್ಕಶುದ್ಧವಲ್ಲ. ಉತ್ತರಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪದಾಭಿನಯದ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಪರಂಪರೆ ಇದ್ದು, ಇಂದಿಗೂ - ತೆಂಕು, ಬಡಗು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ - ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟು ಅಭಿನಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತುಂಬ ಸಂಪನ್ನವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ - (ಬಹುಶಃ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದಿ। ವಿಠಲಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ-) ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಅಭಿನಯ ಇದೆ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಈ ಅಂಶ ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಅಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ಪದ್ಯಗಳ ಭಾವದ ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಎಳಸುವಂತಹದಲ್ಲ, - ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಈಗ ಇರುವ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕಿಂತ, ಒಂದೆರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಹಿಂದೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಅಭಿನಯ ಇತ್ತು ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿವೆ. ಇದು ಒಂದು ಮುಖ.

ಒಂದು ವೇಳೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದರೂ, ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸತಕ್ಕ ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ. ಕೊರತೆಯನ್ನು - ಅದು ಪರಂಪರೆ - ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಅದನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ ನಡೆಸುವುದು ಅವಶ್ಯ.

ಇನ್ನು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳು, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲದುವು ಎಂಬುದು. ಇದು ಸಮರ್ಪಕವಲ್ಲ. -ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯ, ಈ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕು, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಇರಬೇಕು ಅಷ್ಟೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳೇ ಆಗಲಿ, - ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮುಖವೊಂದೇ ಸಾಧನ ಅಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಚಲನೆ, ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಗಾತ್ರ, ಭಾರ, ಹಸ್ತಭಾವ - ಇವುಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳೂ ಸಹ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಅಭಿನಯ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ. - ಭವ್ಯವಾದ ಆಕಾರ, ಚುಟ್ಟಿ ಇಟ್ಟ ಮುಖ ಇರುವ, ಒಂದು ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವ ಶೃಂಗಾರ, ಶೋಕ, ಸೋಲಿನ ಸ್ಥಿತಿ - ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ ಇರುವ ಕಾರಣ, ಅಭಿನಯ ಬೇಡ ಅನ್ನುವುದು ಕೂಡ ಅಷ್ಟೆ. ಮಾತಿನ ಮಾಧ್ಯಮ, ನೃತ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮ ಬೇರೆ ಜಾತಿಯುವು. ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಾಗ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತಲ್ಲೂ, ಮಾತು

ಮಾಡಲಾರದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅಭಿನಯವೂ ಮಾಡುವ ಕಾರಣ - ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಮಗ್ರ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸಮಷ್ಟಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪುನರಾವೃತ್ತಿ ಈ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಅಂಶ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ, ಕುಂದಪುರೀ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಪುನರುದಯಕ್ಕೆ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಕಲಾವಿದರು (ವಿಶೇಷತಃ ಕೆರೆಮನೆ ಬಳಗ ಮತ್ತು ಚಿಟ್ಟಾಣಿ ರಾಮಚಂದ್ರ ಹೆಗ್ಡೆ, ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ) - ಕಾರಣ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ, ಹೊಸತೊಂದು ಲೋಕವನ್ನೆ ತೆರೆದಿಟ್ಟರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಎಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ, ಪದ್ಯವನ್ನು ಕುಣಿತದೊಂದಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಂದು ಹೆಚ್ಚಿನೆಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ವಿಖ್ಯಾತ ಭಾಗವತ ಕಡತೋಕರು ಸುಮಾರು ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಭಾಗವತರಾಗಿ ದುಡಿದುದರಿಂದ. ಅಲ್ಲಿನ ಅನೇಕ ಅಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದ್ದಾಗ, ಭಾಗವತ, ವಾದ್ಯವಾದಕರು, ಮತ್ತು ವೇಷಧಾರಿ - ಇವರೆಲ್ಲರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೆಚ್ಚು. ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಲಯ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞಾನ. ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕಡೆ ಬೇಕಾದ ಒತ್ತುಕೊಡುವ ರೀತಿ - ಇವೆಲ್ಲ ಆಳವಾದ ಪರಿಶ್ರಮವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ವೇಷಧಾರಿಯ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸವನ್ನು ಭಾಗವತನೂ ಹಿಮ್ಮೇಳವೂ ನಾಜೂಕಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು, ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನೂ, ವೇಷಧಾರಿಯೂ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೊಸವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಪದ್ಯ, ಅದನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮ, ಆದರ ಅಭಿನಯ - ಇವು ಸೇರಿ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ - ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಸಂವಾದಿತ್ವ ಅವಿರತವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಣಿತವೆಂಬುದು ಪದ್ಯ ನಡೆಯುವಷ್ಟು ವೇಳೆ ಹೊತ್ತು ಕಳೆಯುವ ಸಾಧನವಾಗದೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವಾಹಕವಾಗಿರುವುದು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ. ಅಭಿನಯ ಕಡಿಮೆ ಇರುವ ತೆಂಕು - ಬಡಗು ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ - ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಗತಾನುಗತಿಕವೂ ಯಾಂತ್ರಿಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆ ಆಗುವ. ಸಾಕಷ್ಟು ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಅಭಿನಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಕಲಾವಿದರು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಡಾ। ಕಾರಂತರೂ ತಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ 'ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯ ಬೇರೆಯೇ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ್ದಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಆದುದರಿಂದ. ನಾನು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸೇರಿಸಿಲ್ಲ.

ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಕೆಲವೊಂದು ಔಚಿತ್ಯದ ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನು ವೇಷಧಾರಿ

ಯೂ. ಭಾಗವತನೂ ಪಾಲಿಸಬೇಕು. ಅಭಿನಯವು ಪಾತ್ರಾನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ - ಶ್ರೀರಾಮ - ಅರ್ಜುನ ಈ ಮೂವರು, ಒಂದೇ ಭಾವವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ, ಮೂವರ ರೀತಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜರಾಸಂಧನ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಮೂದಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ - ಕೃಷ್ಣನಂತಹ ಲಾಲಸ್ಯ ಬರಲಾಗದು. ಕಂಸನು, ವಸುದೇವನ ಮಾತಿಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ 'ನಿಜವಲ್ಲ ಮಾತು ನಿಜವಲ್ಲ!' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಬಗ್ಗಿ ನಕ್ಕು "ವಂಚನೆ"ಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಅದು ಆಭಾಸ. ಹಾಗೇ ಕೌರವನ ಪದ್ಯ 'ನಿನ್ನಯ ಬಲುಹೇನು, ಮಾರುತಿಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಪೆನು' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಮೂದಲಿಕೆ ಕಂಡರೆ ಸಾಲದು, ಕೌರವನ ಅಹಂಕಾರ ದರ್ಪವೂ, ದಿಟ್ಟ ಸ್ವಭಾವವೂ ಮೂಡಿ ಬರಬೇಕು.

ಹಾಗೆಯೇ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಬೆಳೆದು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಭಾಸ ಆಗಿರುವಂತೆ ಅತಿ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೂ ಆದದ್ದುಂಟು. ಉದಾ : 'ಅರಿಗಳನ್ನು ಸದೆ ಬಡಿದು' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸದೆ ಬಡಿಯುವುದನ್ನು, 'ಸೆಣಸಿ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರನು' ಎಂಬಲ್ಲಿನ ಸೆಣಸು ಎಂಬುದನ್ನೊ 'ಭುಜಬಲದ ವಿಕ್ರಮದಿ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಭುಜಬಲವನ್ನೊ 'ನೋಡಿರಿ ಧರ್ಮಜ ಫಲ್ಗುಣಾದಿಗಳು, ರುಧಿರದೊಳನಿಲಜ ಬಿದ್ದ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ನೋಡಿರಿ-' ಬಿದ್ದ ಇವನ್ನು ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ಬಾರಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅತಿ ಮತ್ತು ಅನುಚಿತ. ಅಭಿನಯವೆಂಬುದು ಅಭಿನಯದ ಕ್ಲಾಸು ಪಾಠವಾಗಬಾರದು. "ಹರಿಯು ಮೈ ಮುರಿದೆದ್ದು ಕಂಡಾಗ ನರನ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಕೌರವನನೀಕ್ಷಿಸುತ" - (ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ) ಇಂಥಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ರಂಗತಂತ್ರಕ್ಕೆ ತೊಡಕು.

ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಸೂಚಿಸಲಾದ ವಸ್ತುವನ್ನೊ ಘಟನೆಯನ್ನೊ ಅದು ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ತೋರಿಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಆಭಾಸ. ಉದಾ : "ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಮದ್ದರೆಪೆನು" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮದ್ದು ಅರೆಯುವುದನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ತೋರಿಸುವುದಾಗಲಿ 'ಊಟದಲಿ ನಿಪುಣ ಎಂಬುದ ಬಲ್ಲೆ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಊಟವನ್ನು ಅನ್ನ, ಹುಳಿ, ಗೊಜ್ಜು ಸಾಂಬಾರಿನಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ ತಿನ್ನುವ ಅಭಿನಯವಾಗಲಿ 'ಓಡಿ ಬದುಕಿದ ಭಂಡ ನೀನೆಲ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಹೀನೈಸುವ ಪಾತ್ರವೇ ಓಡಿತೋರಿಸುವುದಾಗಲಿ, ಬಾಲಿಶ ಕಲ್ಪನೆ. ಅಂತೆಯೇ, ನವಿಲನ್ನು ಕಂಡನು, ಎಂಬಲ್ಲಿ ಓಡುತಿಹ ಹರಿಣ ಎಂಬಲ್ಲಿ - ನವಿಲನ್ನೊ ಹರಿಣವನ್ನೊ - ಪಾತ್ರವು ತಾನೇ ಆಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರುವುದು. ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸರಿ ಇರಬಹುದು. ಕಥಾ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗದು. ಕತೆಯ ಪಾತ್ರವು ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯವು ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಲ್ಲ, ತಾನು ಅದನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿ ಆಗಬೇಕು. ರಾಮನು ಭರತನಲ್ಲಿ 'ಕಂದಪೋಗಯೋಧ್ಯಾಪುರಕೆ, ಆನೆಕುದುರೆ ಮಂದಿ ಸೇನೆ ರಾಜ್ಯವಾಳ್ವುದಕೆ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಆನೆ, ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಹೇಗಾದೀತು? ಆಟ, ಊಟ, ನವಿಲು ಆನೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಿಸಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಅದೇ ಆಗಬೇಕಿಲ್ಲ, ಆಗಬಾರದು.

ಇನ್ನೆರಡು ಸಂದರ್ಭ ನೋಡಿ : - ಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಕೌರವನ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ವಿದುರನ ಜತೆ 'ನೋಡಿದೆಯ ವಿದುರ ಕೌರವ ಮಾಡಿದೋಲಗವ ಓಡಿಹೋಗಲಿ ಕೃಷ್ಣನೆನುತ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ 'ಓಡಿಹೋಗಲಿ' ಎಂಬುದು ಬರೇ ಕೈಯಲ್ಲಿ, ಮುಖದಲ್ಲಿ ಅದೂ ಕೌರವ ಕಾಣದಂತೆ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ಎಂದು ನನ್ನೆಣಿಕೆ. ಹಾಗೇ 'ನೀನೇಕೆ ಭಯಗೊಂಡೆ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಕೇಳುವವನಿಗೆ ಭಯ ವಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಭಯವೇಕೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವನದು. ಅಲ್ಲಿ 'ಭಯ'ದ ಅಭಿನಯ ಕೇವಲ ಒಂದಿಷ್ಟು ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗಬೇಕು. "ಭಳಿರೆ ಚಂದ್ರಾವಳಿ ನಿನ್ನನು ಕಾಣದೆ ಕಳವಳಗೊಳುತಿರ್ದೆನು" ಎಂದು ಕೃಷ್ಣ ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಯಾವ ಕಳವಳ? ಶೃಂಗಾರದ ಕಳವಳ ಅದು ಎಂಬ ಎಚ್ಚರ ನಟನಿಗೆ ಬೇಕು. ಇದಿರಿಗಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುವಾಗ, ಕೈ ಮುಂದೆ ಚಾಚಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಕೃಷ್ಣನೆಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಭಂಗಿ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ಪದ ಅಥವಾ ಪದಪುಂಜವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ, ಆ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಇಡಿಯ ಪದ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಭಾವಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ, ಪೋಷಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು. ಕರ್ಣನು ವೃಷಸೇನನ ಮರಣಕ್ಕಾಗಿ ಶೋಕಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ವೃಷಸೇನನ ವಿಕ್ರಮದ ವರ್ಣನೆ ಇದೆಯಾದರೂ, ಅದನ್ನು ಅಬ್ಬರದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ, ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಶೋಕವೇ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ.

ಪದ್ಯವನ್ನು ತೀರ ವಿಭಜಿಸಿ, ಭಾವಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ, ಪದ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಭಾವ ಕೆಡುತ್ತದೆ. ಬೆಲ್ಲ ಬೇರೆ, ಅಕ್ಕಿ ಬೇರೆ, ಏಲಕ್ಕಿ ಬೇರೆ, ಪಾಯಸ ಬೇರೆ - ಎಂಬಂತಾಗುತ್ತದೆ. 'ಏನು ಮುಖದಲಿ ಕಾಂತಿ ತಗ್ಗಿತು' - ಇಷ್ಟು ಪದಗಳಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ಭಾವವೊಂದೇ ಅಭಿನಯ ಸೂಕ್ತ. 'ಕಂಡುದ ನುಡಿದರೆ ಖತಿಗೊಂಡು ಕುಣಿಯುಲೇತಕಣ್ಣ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಕುಣಿಯಲೇತಕೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯ ಹದವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. 'ಕುಡುತೆಯೊಂದರ ಪಾಲಿನಲಿ ಹಸಿವಡಗಿತಾ ಕ್ಷೀರಾಬ್ಧಿಶಯನಗೆ। ದೃಢವ ತೋರಿಸಲಾಗಿ ಬಿಂದುವ ಕೆಡಹಿದನು ಕಟವಾಯದಿ' ಎಂಬ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ, ಶಬ್ದ ಶಬ್ದವನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತ ಹೋದರೆ, ವಿಚಿತ್ರವಾಗದೆ? ಅಲ್ಲಿ ಇಡಿ ಪದ್ಯ ನಡೆಯುವಾಗ, ಅದರ ಅರ್ಥ ಸಂಕೇತವಾಗುವಂತಹ ಘಟನೆ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡಬೇಕು ಅಷ್ಟೆ. ಹಾಗೆಂದು 'ರಾಘವನರಪತೇ ಶೃಣುಮಮ ವಚನಂ' 'ಸರಸಿಜಾಂಬಕಿ ನಾನು, ತರಣಿ ಪ್ರಕಾಶ ನೀನು.' ಇತ್ಯಾದಿ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪದಶಃ ಅಭಿನಯ ಬೇಕು. ನರ್ತಕನೊಬ್ಬನು ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ (ಉದಾ: ಭರತನಾಟ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ) ಅಳವಡಿಸಬೇಕಾದ ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕನು ತಾನು ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವಲ್ಲ. - ಅವನು ನರ್ತಕ ಅಷ್ಟೆ. ಅಥವಾ ಅವನೇ

ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ, ವಸ್ತುಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಥವಾ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವಾಗ, ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಲ್ಲಿರುವಾಗ ಪಾತ್ರದ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವ ಅಂತಸ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಗಣಿಸಿದಾಗ ಅಭಿನಯತಂತ್ರ ಬೇರೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನಯವು ಸಫಲವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ವಾದಕರು ನಿಷ್ಣಾತರೂ ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞರೂ ಇರಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಅಭಿನಯವೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವೇಷಧಾರಿಯನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಅನುಸರಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವನಲ್ಲಿ ನೂತನ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಲೂ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ಅಭಿನಯ ಮಾಡುವ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿದ್ದಾಗ ಪದ್ಯವನ್ನು ಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ವಿಭಜಿಸಿ, ಭಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾಣಿಸಬೇಕಾದುದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯ. ಉದಾ: ಸುಧನ್ವಾರ್ಜುನ - "ಸಡಗರದ ಮಿತ ಸಂಭ್ರಮದಿ ವರೂಥವ ನಡರಿ ಮುಂದೈ ತರಲು" - ಇದಿಷ್ಟು ಅರ್ಜುನನ ಭಾಗ - "ತಡೆದು ಸುಧನ್ವ ತಾ ನಿದಿರಾಗಿ ತವಕದಿ ನುಡಿಸಿದ ಪಾರ್ಥನನು" ಇದಿಷ್ಟು ಸುಧನ್ವನ ಭಾಗ. ಹಾಗೇ 'ಎಲವೊ ಬಾಹಿರ ರಣೋತ್ಸವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಿಂದುಳಿದೆ ನೀನೇಕೆನಲು," - ಇದು ಹಂಸಧ್ವಜನ ಭಾಗ. "ಅಳುಕುತ ಲಜ್ಜೆಯಿಂದಯ್ಯಗೆ ನುಡಿದನು ತಲೆ ಬಾಗಿಸುತಾಗಳು" - ಇದು ಸುಧನ್ವನ ಭಾಗ ಒಂದೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ವಿರುದ್ಧ ಭಾವಗಳು. ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ "ದುಷ್ಟಭಾವದೊಳೊಂದು. ಅನುಜೆಯಕ್ಕರೆಯೊಂದು, ಅಷ್ಟಮದಹಂಕಾರದೊಳಗೊಂದು, ಕೃಷ್ಣಜನನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಮರಣ ಭಯ ಇನ್ನೊಂದು" ಎಷ್ಟೊಂದು ಭಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ! ಇವೆಲ್ಲ ಭಾಗವತನೇ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಜೀವಾಳ. –ಇವೆಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತರು, ಹಾಡಿದಾಗ ಒಂದು ಹೊಸ ಲೋಕವನ್ನೆ ಕಂಡಂತಾಯಿತು ನನಗೆ.

ಆಟದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿ, ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಗೊಂಡಿರುವ ಭಾಗವೆಂದರೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರನದು. ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ಅಭಿನಯವೂ ಪ್ರಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯ ವಿಕಾಸ ಈ ಕಡೆ ಆಗಿಲ್ಲ ಅನ್ನಬೇಕು.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅಭಿನಯದ ಕುರಿತಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಆಗಿರುವ ಜಾಗೃತಿಗಳಿಂದ ಹಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಪರಿವರ್ತನೆ ಆಗಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾದ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಿದೆ. ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆ ವಾದನದಲ್ಲೂ ಹೊಸ ವೈವಿಧ್ಯ, ನಾಜೂಕು ಬಂದಿವೆ. ಹಾಗೇ ಹಲವು ಅಸಂಬದ್ಧಗಳೂ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ತಲೆ ಹಾಕಿವೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ - ಪುರಾಣಗಳೂ, ನಮ್ಮ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ನಿರ್ಮಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಮುದಾಯ, ಪಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚ ಸರಳ, ಮುಗ್ಧವಾದದ್ದು. ರಸ ಪ್ರಪಂಚ. ಅದರ

ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತುಂಬುವ ಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕು. ಆಗ ಆಟವು ನೀಡುವ ಜೀವನ ದರ್ಶನ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವೂ ಪರಿಪುಷ್ಟವೂ ಆದೀತು. ಆಗ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಕ್ರಾಂತಿ ಉಂಟಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪಾತ್ರಗಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಾಗ ಅಭಿನಯದ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿ, ಹೊಸ ಸವಾಲುಗಳು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಒದಗಿ ಅದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಪ್ರಗತಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ●

20.12.1980 - ದ. ಕ. ಕಲಾವಿದರ ಸಂಘದ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ

ನಾಲ್ಕು ವೇಷಗಳು

ಪರಂಪರೆಯ ಸರಿಯಾದ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ, ಪರಿಶೀಲನದಿಂದ ಮೂಡಿ ಬರುವ ಸುಧಾರಣೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯ ಬಂಧದ ಒಳಗೆ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ, ಪರಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ಗಳಿವೆ. ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲ್ಪನಾ ಸಮೃದ್ಧಿಯೂ, ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಇರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೆಳೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವೇಷ ವಿಧಾನಗಳ ರಚನೆಯೂ ಹಳೆ ವೇಷಗಳ ಪುನಾರಚನೆಯೂ ಆಗ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸೋಣ.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ :

ಚುಟ್ಟಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸ, ಕಿರೀಟ. ಪಾತ್ರಾನುಗುಣವಾದ ಬಳಕೆ - ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪ ತೆಂಕು ಬಡಗು ಉ. ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಬಗೆಯವು. ಆದರೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಕಂಡ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಬಡಗಣ ತಿಟ್ಟುಗಳು ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟುಗಳು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ ದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. (ತಿಟ್ಟುಗಳ ಹೋಲಿಕೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬಲ್ಲುದು) ಬಡಗಣ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳೇ ಮಾಯ ವಾಗುತ್ತ ಬಂದಿವೆ.

ಬಡಗು ತಿಟ್ಟುಗಳ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಅಂಗ ಸಾಮ್ಯದ ಕೊರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತಲೆಯ ಕಿರೀಟ, ಮುಖದ ಬರವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಎದೆಯ ಗಾತ್ರ ಸಣ್ಣದು. ಸೊಂಟದ ಕೆಳಗಂತೂ ಈ ವೇಷ ತೀರ ಬಡಕಲು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಕೃತಿ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ತೀರ ಒಡೆದು ಕಾಣುವ ಭಿನ್ನ

ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕಚ್ಚೆಯ ಉಡುಗೆ, ಚಿಕ್ಕದಾದ ಸೋಗೆವಲ್ಲಿ (ಹಗಲವಲ್ಲಿ) ಗಳಿಂದ ಅದು 'ಸಪುರ' ವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತೆಂಕಣ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಮೂಡಿಸುವ ಅದ್ಭುತತೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಭೀಕರತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ತೆಂಕಣ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಕಿರೀಟದಿಂದ ಅಡಿಯವರೆಗೆ ಪ್ರಮಾಣ ಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯು ನಾಜೂಕು ಹೆಚ್ಚು. ಕೈ, ಮೈ, ಸೊಂಟಗಳಿಗೆ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತುಂಬಿ 'ಭರ್ಜರಿ' ಆಗಿಸಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಾಲ್ಮುಂಡು ಕಿರಿಗಣೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದರಿಂದ ಇಡಿಯ ವೇಷ ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತೆಂಕಿನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು, ಗತ್ತುಗಳು, ಚಲನೆಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಅಂಗ ಸಪ್ರಮಾಣತೆಯೇ ಕಾರಣ.

ಬಡಗಿನ ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ, ಪುನಾರಚನೆ ಆಗಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೂಪ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಬಾಲು ಮುಂಡನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ದೇಹದ, ಸೊಂಟದ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಉಬ್ಬಿಸಿ ಎದೆಯ ಪದಕವನ್ನು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ರಚಿಸಬೇಕು. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲೂ ಹಳೆಯ ಪದ್ಧತಿಯ ವೈವಿಧ್ಯ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಬಳಕೆಗೆ ತರಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ.

ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ 'ವೃಷಕೇತು' ವೇಷ:-

ಪಾಂಡವ ಅಶ್ವಮೇಧ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವೃಷಕೇತು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಗಾತ್ರದ ಮುಂಡಾಸನ್ನು, ದಪ್ಪ ಮೀಸೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಔಚಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವೆನಿಸಲಾರದು. ಒಡ್ಡೋಲಗದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತರುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೋ, ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡ ಮುಂಡಾಸಿನ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲೆನಿಸಿದ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಈ ಪಾತ್ರ ಬಂದುದರಿಂದಲೋ ಈ ಕ್ರಮ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದು ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಮುಂದುವರಿದು ಹೀಗಾಗಿರಬೇಕು.

ಒಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷ ವಿಧಾನ 'ವಾಸ್ತವ'ವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವೇಷ ವಿಧಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಅದು ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ವಯಸ್ಸು, ಪಾತ್ರ ಪ್ರಕೃತಿ ಇವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ವೃಷಕೇತು ಓರ್ವ ತರುಣ ವೀರ. ಅರ್ಜುನನ ಮಗನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ; ಅವನಿಗೆದುರಾದ ಬಭ್ರುವಾಹನ, ಪ್ರವೀರ ಮುಂತಾದವರ ಹೋಲಿಕೆಯವನು. ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ದೊಡ್ಡ ಮುಂಡಾಸು, ದಪ್ಪ ಮೀಸೆಗಳ ವೇಷದಿಂದ (ಕರ್ಣನ ಹಾಗೆ) ಚಿತ್ರಿಸುವುದು

ಸರಿಯೆನಿಸದು. ಅಂತಹ ವೇಷದ ವೃಷಕೇತು ಅರ್ಜುನನಿಗಿಂತ ಹಿರಿಯವನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕಥಾ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾನ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ ಭಂಗ. ವೃಷಕೇತು ಅಭಿಮನ್ಯು ಬಬ್ರುವಾಹನರಂತಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಕರ್ಣಶಲ್ಯರಂತಲ್ಲ. ಇದೇ ವಿಚಾರವನ್ನು ಶ್ರೀ ನಾಜಗಾರ ಗಂಗಾಧರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು 'ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಸ್ಥಾನ' (ಶೃಂಗಾರ, ಜನವರಿ 1973) ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇದಕ್ಕೊಂದು ಪ್ರತಿವಾದವಿದೆ. ವೃಷಕೇತು ಕರ್ಣನ ಮಗನಾದುದರಿಂದ ಅದು ದೊಡ್ಡ ಮುಂಡಾಸಿನ ವೇಷ, ಎಂದು. 'ತಂದೆಯಂತೆ ಮಗ'ನೆಂಬ ಸೂತ್ರವನ್ನು ವೇಷವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದರೆ ರಾವಣನ ಮಕ್ಕಳಾದ ಅತಿಕಾಯ ಇಂದ್ರಜಿತು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಧನ್ವನು ಹಂಸಧ್ವಜನಂತೆಯೂ, ರಾಮನು ದಶರಥನಂತೆಯೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಉಚಿತವೆನಿಸಲಾರದಷ್ಟೆ? ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೋರಾಡುವ ವೃಷಸೇನನೂ ಕರ್ಣನ ಮಗನೇ ಆದರೂ ಅವನ್ನು ಪುಂಡು ವೇಷವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ. ವೃಷಕೇತು ವೇಷಕ್ಕೆ ಅದೇ ಮಾದರಿ. ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಣ - ವೃಷಕೇತು ಇವರ ಸ್ಥಾನಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ವೃಷಕೇತು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ವೇಷವಿಧಾನ ಒಂದೇ ಬಗೆಯದೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಚಿಕ್ಕ ಪಗಡಿ, ಮೀಸೆ ಇಲ್ಲದ ಮುಖ ಇವೇ ಆ ತರುಣ ಪಾತ್ರದ ಸರಿಯಾದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಭೀಮ

ಮಹಾಭಾರತದುದ್ದಕ್ಕೂ ಭೀಮ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ. ಭೀಮನು ಪೌರುಷವಾದಿ, ಸಿಡುಕುಸ್ವಭಾವದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಭವ್ಯಶರೀರಾಕೃತಿಯವನು, ಧರ್ಮರಾಜ ಅರ್ಜುನರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ - ಇವು ಭೀಮನ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳು. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ಪರಾಕ್ರಮ, ರೌದ್ರತೆಗಳಿಗೇ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇದೆ. ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚನೆಗೊಂಡ ಭೀಮನ ಕಿರೀಟವೆಂಬುದು ಇದೆ. ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಆನೆಕಣ್ಣು, ಗಲ್ಲದ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಕ್ರಗಳು, ಮೂಗಿನಿಂದ ಹಣೆವರೆಗೆ ಉದ್ದ ದಪ್ಪದ ನಾಮ, ಅದರೊಳಗೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ, ಮುಖದಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿಸಾಲುಗಳು-ಇರುತ್ತವೆ. ಭೀಮನ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲೂ ಅಟ್ಟಹಾಸ ಇದ್ದು - ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದು ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರವೆಂಬಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಭೀಮನ ಪಾತ್ರದ ಭವ್ಯತೆ, ರೌದ್ರಭಾವ, ಮುಂತಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಅವನಿಗೆ ಧರ್ಮರಾಜ, ಅರ್ಜುನರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವೇಷ, ಮುಖ

ವರ್ಣಿಕೆ ಇವು ಬೇಕೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಆದರೆ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಉಚಿತವೆ ಎಂಬುದು ಪರಿಶೀಲನಾರ್ಹ. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಆದ ಇಂದ್ರಜಿತು, ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಹ ರಾಜವೇಷದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿ ರೂಪಿಸಿದ ರೂಪದಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವಾಗ, ಉಗ್ರ ಸ್ವಭಾವದ್ದಾದರೂ 'ನಾಯಕ' ಪಾತ್ರ (ಖಳನಾಯಕನಲ್ಲದ)ವಾದ ಭೀಮನಿಗೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಉಚಿತವಾದೀತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕು.

ಭೀಮನ ಪಾತ್ರದ ಭವ್ಯತೆ, ಉಗ್ರತೆಗಳೂ ಕಾಣಬೇಕು, ಅವನು ಪಾಂಡವರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾಗಿ ಕಾಣಲೂ ಬೇಕು ಈ ಎರಡರ ಸಮನ್ವಯದಿಂದ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸುಧಾರಿತ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು. ಈಗ ಇರುವ ಭೀಮನ ಚಿತ್ರಣ ದುಶ್ಯಾಸನ ವಧೆಯ 'ರುದ್ರಭೀಮ'ನಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ರುದ್ರಭೀಮನ ವೇಷಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಎಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿರಬಹುದೆ ಎಂದು ಅನುಮಾನಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿದೆ.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಪಗಡಿ. ದಪ್ಪ ಮೀಸೆ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಔಚಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗದ ಭೀಮನನ್ನು, ಪರಂಪರೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗೊಳಿಸಿ ತುಸು ಸೌಮ್ಯವಾಗಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಭೀಮನ ವೇಷ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ಸುಧಾರಣೆ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆ ಹಿಂದೆಯೇ ನಡೆದಿದೆ ಅನ್ನುವುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭೀಮನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈಗ ಇರುವ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ. ಮೀಸೆಯ ಕೆಳಗಿನ ಭಾಗದ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಲುಪ್ತಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಭೀಮನ ಕಿರೀಟದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಮಾಡಿ, ಅಥವಾ ಕೋಲು ಕಿರೀಟದಲ್ಲೆ ದೊಡ್ಡ ಆಕಾರದ್ದನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹೊಂದಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭೀಮನ ವೇಷ ಪರಂಪರೆಯ ಭೀಮನ ವೇಷ ಮತ್ತು ಅರ್ಜುನನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೇಷ - ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ಹಾಗೆ ಇದ್ದರೆ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸೀತು. ಕೌಂಡ್ಲಿಕನಂತಹ ವೇಷಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಇಂತಹ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಬಲ್ಲುವು. (ಭೀಮನ ಪಾತ್ರದ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸೌಮ್ಯಗೊಳಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಒಂದು ಯತ್ನವನ್ನು ತರುಣ ಕಲಾವಿದ ಶ್ರೀ ದಾಸಪ್ಪ ರೈ ಅವರು ಮಾಡಿದುದನ್ನು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ.)

ರಾವಣ - ವೇಷ ವಿಧಾನ

ರಾವಣನ ವೇಷ, ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ತೆಂಕು, ಬಡಗು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ

ಈ ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ. ರಾವಣನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯೂ 'ಚುಟ್ಟಿ'ಯ ವಿನ್ಯಾಸ 'ರಾವಣನ ಚುಟ್ಟಿ' ಎಂದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಇದೆ. ಆದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾವಣನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬಣ್ಣದ ವೇಷವಾಗಿಯೇ, ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ರಾವಣನ ವೇಷದ ಬಗೆಗೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಯೋಚಿಸುವದು ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ರಾವಣನ ವೇಷದ ಸ್ಥಾನವು ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ತೆರನಾಗಿದೆ, ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ವೇಷ, - ವಿಶಾಲವಾದ ವರ್ಣ ವೈವಿಧ್ಯವುಳ್ಳ ಚಿತ್ರ 'ಭೂಕೈಲಾಸ'ದ ರಾವಣ, ಸೀತಾಪಹಾರದ ರಾವಣ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗದ ರಾವಣ, ರಾವಣ ವಧೆಯ ರಾವಣ - ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ರಚನೆ ತೀರ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ.

ಭೂಕೈಲಾಸದಲ್ಲಿ ರಾವಣನೊಬ್ಬ ತರುಣ, ಭಕ್ತ ಮತ್ತು ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಪ್ರಣಯಿ ರಾವಣೋದ್ಭವದಲ್ಲಿ ಓರ್ವಪುಂಡ, ಚೂಡಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪ್ರೌಢ ಪ್ರೇಮಿ, ವಧೆಯಲ್ಲಿ ತರುಣ, ವೀರ, ಭಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪ್ರತಿನಾಯಕ. ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನ ಅತಿಕಾಯ ಕಾಳಗ ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರಿಯ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರವೇ.

ಹೀಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಶಾಲವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಲು ಅದರ ವೇಷ ವಿಧಾನದ ಬಗೆಗೆ ಮರುಚಿಂತನ ಅವಶ್ಯ. ಮೇಲಾಗಿ, ರಾವಣ ವಧೆಯಂತಹ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾನವೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಿಭಾಷೆಯಂತೆ "ಇದಿರುವೇಷ" (ಎರಡನೇ ವೇಷ)ದ ಸ್ಥಾನವೇ ಆಗಿದೆ. ಭಾವ ವೈವಿಧ್ಯವೂ, ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ, ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯ. ಬಲು ಹೊತ್ತು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರ ಇರಲೂಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ, ಇಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಒಂದು ಪರಿಹಾರ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಚೂಡಾಮಣಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸುಂದರ ರಾವಣ (ಅಥವಾ ಶೃಂಗಾರ ರಾವಣ) ಎಂಬ ವೇಷವೊಂದಿದೆ. ಸುಂದರ ರಾವಣ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಾದೆಯ ಮಾತು. ಈ ಶೃಂಗಾರ ರಾವಣ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಪಗಡಿ ಮುಂಡಾಸಿನ ವೇಷ. ಅಂದರೆ, ರಾವಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬಗೆಯ ವೇಷ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ, ಈ ತತ್ವವನ್ನೇ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರಾಯಿತು. ಅಷ್ಟೆ. ರಾವಣನನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಾಜವೇಷ ('ಕೋಲು ಕಿರೀಟ'ದ ವೇಷ)ವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ರಾವಣ, ಹಿರಣ್ಯಕಶ್ಯಪ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೆ ಒಂದು ಹೊಸ ವೇಷ ವಿಧಾನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು. ಕೋಲು ಕಿರೀಟದಂತಹದೇ ಕಿರೀಟ, ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಒಂದು

ಉರುಟಾದ ಪ್ರಭಾವಳಿಯ ವರ್ತುಲ. ಸ್ವಲ್ಪ ದೊಡ್ಡದಾದ ಕರ್ಣಪತ್ರಗಳಿದ್ದು, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿನಡಿ ಕೆಂಪು, ಹಸುರು ಗೆರೆಗಳು - ಹೀಗೆ ಅಳವಡಿಸ ಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಗೆ ಚಿತ್ರಕಾರರೂ, ಕಲಾವಿದರೂ, ಕಲಾಭಿಜ್ಞರೂ ಕೂಡಿ ಚರ್ಚಿಸ ಬೇಕು.

ರಾವಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ, ರಾಜವೇಷವನ್ನೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಪರಿವರ್ತಿಸಿ, ಒಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವೇಷ ವಿಧಾನವನ್ನು ಮೂರೂರು ದೇವರ ಹೆಗ್ಡೆ, ಕೆರೆಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗ್ಡೆ, ಗೋಡೆ ನಾರಾಯಣ ಹೆಗ್ಡೆ ಇವರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಹೊಂದಿಸಬಹುದು.

ಈ ಹೊಸ ವೇಷವಿಧಾನವನ್ನು ರಾವಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ರಾವಣನಂತಹ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಎರಡು, ಮೂರು ರೀತಿಯ ವೇಷ ಗಾರಿಕೆ ಬಳಸಬಹುದು. ಕುಂಭಕರ್ಣಕಾಳಗ, ಅತಿಕಾಯ ಕಾಳಗ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾ ರ್ಜುನ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಹಳೆರೀತಿಯ ಬಣ್ಣದ ವೇಷವನ್ನೂ, ಚೂಡಾಮಣಿ ಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಾವಣನನ್ನೂ, ಉಳಿದೆಡೆ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಪರಿಷ್ಕೃತ ವೇಷ ವನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು.

ರಾವಣ ವಧೆಯಲ್ಲಿ, ರಾವಣ-ಮಂಡೋದರಿ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಸೂಚಿತವಾದ ಹೊಸ ವೇಷ, ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಮತ್ತು ಕೊನೆಗೆ ರಾವಣನ ಆತ್ಮಾರ್ಪಣೆಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಮೊದಲ ವೇಷ - ಹೀಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಪರಿಶೀಲ ನಾರ್ಹ. ಇದು ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥಾತಂತ್ರಕ್ಕೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮಂಡೋದರಿ ಯೊಂದಿಗೆ ತಾನು ಹೇಗೆ ರಾಮನನ್ನು ವಿರೋಧ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಇದಿರಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂಬ ಒಳಮರ್ಮವನ್ನು ಹೇಳುವುದು, ಕೊನೆಗೆ ರಾವಣನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮನ್ನಾರಾಯಣ ನನ್ನು ಕಾಣುವುದು - ಇದು ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯ. ವೇಷ ವೈವಿಧ್ಯದ ಮೂಲಕ, ರಾವಣನ ಪಾತ್ರದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರೆ, ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮ ಕಾರಿಯಾಗಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ, ನವೀನ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯ ಜಾಡಿನಲ್ಲೆ ಆಗಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ. ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯ ವೇಷಗಳಿಂದ, ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದು ಬರುವ ಬದಲಾವಣೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ದೊಡ್ಡ ದುರಂತ. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಹತ್ತುಮುಖ ಗಳ ಹೊಡೆತದ ಮಧ್ಯೆ, ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಗಳ ಸೆಳವಿನ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿ ಉಳಿದು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದರೆ, ಆ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗಿನ ತೀವ್ರವಾದ ನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರ

ಬೇಕು. ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯದಲ್ಲಂತೂ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯ ಸರಿಯಾದ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಬಹುಮುಖ್ಯ.

[ಈ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಮಿತ್ರರಾದ ಶ್ರೀ ಕೆರೆಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗ್ಡೆ ಮತ್ತು ಶಂಭು ಹೆಗ್ಡೆ ಅವರ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಪ್ರೇರಕ. ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಋಣಿ] ●

(ಪ್ರಕಟನೆ : ಶೃಂಗಾರ, ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆ, ಹೊನ್ನಾವರ ಅಗೋಸ್ತು 1973)

ತಾಳಮದ್ದಳೆ

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ (Form of theatre) ಕಲಾ ಲೋಕದ ವಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ವಿಚಿತ್ರಗಳೇ. ಆದರೂ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಆದೇಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಎಂಬುದು, ಅದನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಂಡವನಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಹದ್ದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇಡಿಯ ರಾತ್ರಿ ಕುಳಿತು ಬರೇ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಹಾಡುಗಳು ಇವಿಷ್ಟನ್ನೇ ಅತ್ಯಂತ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೇಳುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ವಿಸ್ಮಯ ಪಡುವಂತಹದೇ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ದಲ್ಲಿರುವ ನೃತ್ಯದ ವೈಭವ, ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳ ಸೊಬಗು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕೇವಲ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲೇ ನಡೆಯುವಂತಹದು.

ಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ವೇಷ, ಮಾತು - ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಅವು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಕಾರ ಗಳೇ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ನೃತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲೇ ಜರಗುವ ಯಕ್ಷ ಗಾನ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ, ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, ವೇಷ ನೃತ್ಯಗಳಿಲ್ಲದ ತಾಳಮದ್ದಳೆ. ಇವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎರಡು ರೂಪಗಳು. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಎರಡಕ್ಕೂ ಆಧಾರ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ'ವೆಂಬ ಹಾಡುಹಬ್ಬವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನೆಂಬ ಹಾಡುಗಾರ, ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ ಜತೆ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಗೀತರೂಪಕ ಅನ್ನಬಹುದು. ಈ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಿಜ ಜೀವನದ ಉಡುಪಿನಲ್ಲೇ ಕುಳಿತು ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಲವು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಸೇರಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಆಶುನಾಟಕವಿದು. ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ವ ತಯಾರಿಯಾಗಲೀ ಬಾಯಿಪಾಠವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಈ ಮಾತುಗಳು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ, ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಅನುಸರಿಸಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬರ ಮಾತು ಇನ್ನೊಬ್ಬ

ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಹೊಸತು. ಅದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲೇ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಉತ್ತರ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಸಾಗಬೇಕು. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶುನಾಟಕವು ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುವುದಾದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಜತೆಯಾಗಿ, ಪೋಷಕವಾಗಿ ಅನೇಕ ವಿಷಯುಗಳು ಪುರಾಣ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ತತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ತರ್ಕ. ವಾಗ್ವಾದ, ಎಲ್ಲ ಬರುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮಾತಿನ ಮಂಟಪ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತೇ ಮಾಣಿಕ್ಯ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗದ ಚೌಕಟ್ಟು, ಪದ್ಯದ ಆಯ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಔಚಿತ್ಯಗಳ ಸೀಮೆ -ಇವನ್ನು ಮೀರಬಾರದು.

೨

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಗೆಯೇ ಹಾಸನ. ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಕೆಲಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ಈ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಜನರು ನೆಲೆಸಿರುವ ಬೊಂಬಾಯಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಮದ್ರಾಸಿನಂತಹ ನಗರಗಳಲ್ಲೂ ಈಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಬಳ್ಳಾರಿಯ ಕುರುಗೋಡಿನ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ (1556) 'ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಸೇವೆ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯಿದೆ. ಇದು ಬಯಲಾಟದ ದಿನ ನಡೆಯುವ 'ಸೇವೆ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ'ಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಬಹುದು.

'ಪ್ರಸಂಗ' ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪದ್ಯರೂಪದ ಕತೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ 'ಪ್ರಸಂಗ' ಅನ್ನುವರು. ಅವರು ಕತೆಗೆ ಆಖ್ಯಾನ ಅನ್ನುವರು. ತಾಳಮದ್ದಳೆ, ಜಾಗರ, ಜಾಗರಣೆ, ಪ್ರಸಂಗ, ಬೈಠಕ್, ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಪ್ರಸಂಗ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಟ - ಇವೆಲ್ಲ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವವನಿಗೆ ಅರ್ಥಧಾರಿ (ವೇಷಧಾರಿ ಎಂಬುದರಿಂದ ಬಂದಿರಬಹುದೆ?) ಅಥವಾ ಅರ್ಥಗಾರ ಅನ್ನುವರು. ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕೆಲಸ "ಅರ್ಥವಿವರಣೆ" ಅಲ್ಲ. ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡಿ. ಅಂದರೆ ತಾನೇ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತಾಡುವುದು, ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು, ಎಂಬ ಬಳಕೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರರು ಸೇರಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಲೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಚಂಡವಾದುದು. ಮಾತುಗಳಿಂದಲೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ಚಿತ್ರಣ, ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತ ಪೌರಾಣಿಕ ಲೋಕವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ರೀತಿ ರಮ್ಯಾಸ್ಯ ರಮ್ಯ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಗತ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಭಾವಗಳು, ಗತ್ತುಗಳು, ರಸಾ

ವಿಜ್ಞಾರ, ಮಾತಿನ ಮೋಡಿ. ಮಾತಿನ ಮಲ್ಲ ಯುದ್ಧ, ತರ್ಕದ ವೈಭವ - ಅನನ್ಯ; ದೇವದುರ್ಲಭ!

೩

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಹುಟ್ಟು ಹೇಗಾಗಿರಬಹುದು? ಇದಕ್ಕುತ್ತರವಾಗಿ ಹಲವು ಊಹೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಆಟ ಮೊದಲೋ? ಕೂಟ ಮೊದಲೋ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಬೇಸಗೆಯ ಆಟಗಳಿಗೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ವಾಗಲೆಂದು (ಆಟಕ್ಕೆ ವಿರಾಮವಿರುವ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ) ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರ ಬೇಕೆಂದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೇ ಪ್ರಾಚೀನ, ಅದರ ಮುಂದಿನ ರೂಪ ಆಟವೆಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು. ಪುರಾಣ ಕಥಾಸಕಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬನೇ ವಿವರಿ ಸುವ ಪುರಾಣ ಪ್ರವಚನ ಅಥವಾ ಹರಿಕಥೆಗಳಿಂದಲೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ರೂಪುಗೊಂಡಿತೆಂದೂ ಊಹಿಸಬಹುದು.

'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬುದು ಸುಮಾರು ಆರೇಳು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡ ಗಾನ ಶೈಲಿ. ಇದು ಕೇವಲ ಗಾನವಾಗಿದ್ದು, ಬಳಿಕ ಬಯಲಾಟ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿರಬೇಕು. ಹಾಗೇ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹಾಡುಗಾರ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆಗಾರರಿಬ್ಬರೇ ಸೇರಿ ನಡೆಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ವಾಗಿ ಇದು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಿರಬೇಕು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. (ಹರಕೆ ಬಯಲಾಟದ 'ಸೇವೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಗೆ ಈಗಲೂ ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆ' ಮಾತ್ರ) ಉತ್ತರದ 'ಗಾಥಾ,' 'ಲಾವಣಿ' ಚಾರಣರ ಗಾಯನಗಳಂತೆ ಬರಿಯ ಹಾಡುಗಳಿಂದಲೇ ಕತೆ ಹೇಳಿ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಗದ್ಯದ ವಿವರಣೆ ಇದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ ಬಾತೆಂಬುದೂ ಅಶಕ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಹಲವು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಹಿಂದಿನ ರೂಪ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ರೂಪಗಳ ಮಧ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಇಂತಹ ಅಥವಾ ಇದಕ್ಕಿಂತ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಉಗಮ, ವಿಕಾಸ, ಸಂಬಂಧಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದಲ್ಲಿ ತೆಂಕು - ಬಡಗು ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಇರುವಂತೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಭಾಷೆ. ಮಂಡನಾಕ್ರಮ, ಸಂವಾದ ಪದ್ಧತಿ, ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಳಕೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿರುವ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ಮುದ್ರೆ ಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಇಂತಹ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ,

ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಅನುಭವ ನನ್ನದು. ಅಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಜನ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪದ್ಧತಿ ಈಗ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅಭಿರುಚಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕುರ್ಚಿಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರುವ ಕ್ರಮವೂ ಇದೆ. ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಸಭೆಗಿಂತ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕುಳಿತಿರುವ ಕ್ರಮವೇ ಉಚಿತವಿರಬೇಕು. ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ, ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವೇದಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಸಭೆಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ಕಡೆ ಭಾಗವತರು, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸುತ್ತ ಅರ್ಥಗಾರರು ಕುಳ್ಳಿರುತ್ತಾರೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಬಯಲಾಟದ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಕಾಣುತ್ತದೆ. "ಭಲರೇ ಪರಾಕ್ರಮ ಕಂಠೀರವ ಇರುವಂತಹ ಸ್ಥಳ" ಮುಂತಾಗಿ ಆಟದಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಭಾಗವತರು ಮಾತಾಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಕೆಲವೆಡೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಆಟದಂತಹ ಚೆಂಡೆಯ 'ಧೀಂಗಣ' ಬಾರಿಸುವಿಕೆಯೂ ಇದೆ.

ಹಿಂದೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಬಯಲಾಟದ ನಿಕಟ ಅನುಕರಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಇತ್ತು. ರಾಕ್ಷಸನ ಪ್ರವೇಶದ ಆರ್ಭಟ, ಅಟ್ಟಹಾಸ, ಕುಂಭಕರ್ಣ, ವೀರಭದ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅರಳು, ಹಣ್ಣು, ಎಳೆನೀರುಗಳ ಪಾರಣೆ, ವಾಲಿ-ಸುಗ್ರೀವರ ಮಾವಿನ ಸೊಪ್ಪಿನ ಯುದ್ಧ, ವೀರಮಣಿ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಹನುಮಂತ ಕೋಟೆ ಹುಡಿ ಮಾಡುವುದು, ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಗೊರಕೆ ಇವೆಲ್ಲ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲೂ ಇದ್ದವು ಎಂದರೆ ಬೆರಗಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ 'ಹಳೇ ಕ್ರಮದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಈಗಲೂ ಕುಂಬಳೆ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಜರಗುತ್ತವೆ. ರಣವೀಳ್ಯಕ್ಕೆ ತಟ್ಟೆ. ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ವಿದುರನ ಆತಿಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಲು ತುಂಬಿದ ಪಾತ್ರೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕೊಡುವವರುಂಟು. ಈಗ ಇದೆಲ್ಲ ಅಪರೂಪ.

೪

ವರ್ಷದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಜರಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳೆರಡರ ಪೈಕಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಳೆಗಾಲದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ಭರತ ಕಾಲ. ಆಗ ಮಳೆ ಇಳಿಮುಖವಾಗಿದ್ದು, ಕೃಷಿಕರ ಕೆಲಸಗಳಿಗೂ ಬಿಡುವಿರುತ್ತದೆ. ಆಟಗಳ ಮೇಳಗಳೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ದೇವಾಲಯ, ಪಾಳು ಕಟ್ಟಡ, ಶಾಲೆ, ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನ ಮನೆ, ಭಜನಾಮಂದಿರ, ಊರ ಬಯಲು, ಈಗ ಸಭಾಭವನ, ಕಾಲೇಜು ಕಲ್ಯಾಣ

ಮಂದಿರಗಳೂ - ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಜರಗುವ ತಾಣಗಳು. ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ಜರಗುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಈಗ ಹಗಲಲ್ಲೂ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಧಗಂಟೆಯಿಂದ, ಆರೆಂಟು ಗಂಟೆಗಳ ಅವಧಿಯ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಪೂಜೆ, ಜಾತ್ರೆ, ಮದುವೆ, ಮುಂಜಿ, ಹಬ್ಬ, ಹರಿದಿನ, ಪುಣ್ಯತಿಥಿ, ಉದ್ಘಾಟನೆ, ಸಭೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಾರಂಭ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಅಥವಾ ಹೀಗೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆಂದೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಸಂಘ, ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸಹಾಯಾರ್ಥ ಟಿಕೆಟ್ಟಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಗುತ್ತವೆ.

ಸಾಪ್ತಾಹಿಕ, ಪಾಕ್ಷಿಕ, ಮಾಸಿಕವಾಗಿ ನಿಗದಿತ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿಯೋ ಚಟಕ್ಕಾಗಿಯೋ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಡೆಸುವ ಸಂಘಗಳು ನೂರಾರು ಇವೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸಂಘಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಎರಡು ದಶಕಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಸಾಗಿಸಿದ ಸಂಘಗಳು ಹಲವು ಇವೆ. ಬಂಟವಾಳದ ತಿರುಮಲ ವೆಂಕಟರಮಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘ ಶ್ರಾವಣ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹಲವು ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಒಂದು ತಿಂಗಳ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಕಳದ ವೆಂಕಟ್ರಮಣ ಕಲಾ ಸಮಿತಿ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಆರೆಂಟು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ ಕೂಟಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹಂಗಾರಕಟ್ಟೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರ ಅಭಿಮಾನಿಗಳ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ನಡೆಸಿ, ಅವರಿತ್ತ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ದೇಣಿಗೆಯೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಇರಿಸಿದೆ. ಸಾಗರದ ಬಳಿಯ ಸಿರಿವಂತೆಯ ತ್ರಿಪುರಾಂತಕೇಶ್ವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘ ಚಾತುರ್ಮಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಒಳ್ಳೆಯ ಕೂಟಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಖ್ಯಾತ ಅರ್ಥಗಾರರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘಗಳಲ್ಲಿ ಪಳಗಿ ಬಂದವರೇ. ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಗಳ ವೃತ್ತಿವೇಷಧಾರಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಬಹುಮತ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳದ್ದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಒಂದು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ, ಬೆಳೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿಗೇ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ. ಇದು ಎಮೆಚ್ಯೂರ್ ರಂಗಭೂಮಿ. ಆದರೂ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಉಳ್ಳದ್ದು. ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿಗಾರರಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದರೆ ಬಹುಶಃ ಅಧ್ಯಾಪಕರದೇ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಗೌರವ ಧನ ಕೊಡುವ ಕ್ರಮ ಇದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ಭಾಗವತರುಗಳು, ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾದಕರೂ, ವೃತ್ತಿ ಕಲಾವಿದರು. ಬೇಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಟಗಳ ಸೀಸನ್‌ನಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯ ಭಾಗವತರನ್ನು ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಲು ಪೇಚಾಟವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕಲಾವಿದನ ಯೋಗ್ಯತೆ, ಪರಿಶ್ರಮಗಳ ಈ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಮಾನದಿಂದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಿಗುವ ಗೌರವಧನ ತೀರ ಕಡಿಮೆ ಅನ್ನಬೇಕು.

೫

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೂ ಪಾತ್ರನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಪ್ರವೇಶ ಸ್ವಗತವೆಂಬುದು ಒಂದು ಅಂಶ. ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ, ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. ಪಾತ್ರದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವುದು, ಹಿಂದಿನ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ಪೀಠಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳು. ಕೆಲವರು ಬರಿಯ ಪೂರ್ವಕತೆಯನ್ನು ಪೀಠಿಕೆ ಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಘಟನೆಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇದ್ದರೇನೇ ಸೊಗಸು. ಉದಾ : ಕೌರವನ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಘಟನೆಗಳ ಕುರಿತು ತನ್ನ ಪರವಾದ ವಿವೇಚನೆ ಬರಬೇಕು. ಅದು ಅವನ Version. ಹರಿಕಥೆಯಂತಹ ತತ್ವವಿವೇಚನಾತ್ಮಕವಾದ ಪೀಠಿಕೆ ಹೇಳುವವರುಂಟು. (ಸಾಮಗ ಸೋದರರು) ಇದು 'ಮುಂದಿನ ಕತೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದವನ ಮಾತು' ಆಗುತ್ತದೆ.

ತತ್ವವಾಗಲಿ, ಕತೆಯಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದರೆ ಫಲವಿಲ್ಲ. ಅವು ಕಲಾ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಎರಕವಾಗಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿ ಬಂದರೇ ಚೆನ್ನ. (ಶೇಣಿಯವರ, ದೇರಾಜೆಯವರ ಪೀಠಿಕೆಗಳು ಈ ಕ್ರಮದವು) ಪೀಠಿಕೆಯೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಸ್ವಪಾತ್ರ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗವಾದರೆ ಸರಿಯಾಗದು. ವಾಸ್ತವಿಕ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು. ಮಾನಸಿಕ ಘರ್ಷಣೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅದು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು. (ದಿ। ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಭೀಷ್ಮನಾಗಿ ಸಂಸಾರದ ಮೋಹ ಹೇಗೆ ತನ್ನನ್ನು ದುರ್ಬಲನನ್ನಾಗಿಸಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು) ಕತೆಯು ಸಿಂಹಾವಲೋಕನವಾದ (Flash back) ಬರಬೇಕು. ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ 'ಅಂತರಂಗ ಶೋಧನೆ' ಮಾಡಲು ಪೀಠಿಕೆ ಉತ್ತಮ ಅವಕಾಶ. ಪಾತ್ರದ ಕಲ್ಪನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಾಗ ಚುಟುಕಾದ ಪೀಠಿಕೆ ಕೂಡಾ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರ ನೀಡಬಲ್ಲದು. (ಉದಾ : ಮಹಾಬಲ ಹೆಗ್ಡೆ ಅವರ ಪೀಠಿಕೆ ಕ್ರಮ) ಒಂದೇ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು ಪೀಠಿಕೆ ಹೇಳುವಾಗ ಹಿಂದಿನ ಕತೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಆಗುವುದನ್ನೂ ತಪ್ಪಿಸಲು ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಬೇಕು. ವಾಲಿವಧೆ. ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಾಮೂಲು ಪೀಠಿಕೆ'ಗಳಿಂದ ಇಂತಹ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗಿ ಬೋರು ಹೊಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪೀಠಿಕೆ ಯೂ ಕೂಡಾ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶದ ಹಾಡಿನ ಸೀಮೆಗೆ ಹೊಂದಿಬರಬೇಕು. ಪದ್ಯ ಒಂದು ಕಡೆ, ಪೀಠಿಕೆ ಒಂದು ಕಡೆ ಆಗಬಾರದು.

ಅಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪೀಠಿಕೆ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಪೀಠಿಕೆ ಹೇಳಲೇಬೇಕೆಂಬ ಹಟ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಕೆಡಿಸುತ್ತದೆ. ಪಂಚವಟಿಯ ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಮಂಡೋದರಿ, ವಾಲಿವಧೆಯ ತಾರೆ, ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದ ಕರ್ಣ

ಭೀಮ - ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪೀಠಿಕೆ ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇವೇ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ ಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಸನ್ನಿವೇಶದ ಬಿಗಿ, ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾನ, ಪ್ರಸಂಗದ ಆವರಣಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಪೀಠಿಕೆ ಹೇಳಬೇಕು. ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗದ ಕೃಷ್ಣ ತಾನು "ಅರ್ಜುನನ ಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ." ಎಂದು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡರೆ ನಾಟಕೀಯತೆ ಸಡಿಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು, ಮೂಲ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸೊಗಸನ್ನು, ತನ್ನ ರಚನಾ ಕೌಶಲವನ್ನು ತರಲು ಪೀಠಿಕೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಮುಕ್ತವಾದ ಸಂದರ್ಭ.

ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಆಡುವ ಮಾತು (ಅರ್ಥ) ಪ್ರಸಂಗವನ್ನಾಧರಿಸಿ ತಯಾರಾಗುವ ನಾಟಕ. ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತನ್ನ ಪುರಾಣಾನುಭವ, ಲೋಕಾನುಭವ. ಕಾವ್ಯಾನುಭವ, ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಪೋಣಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತರುವ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಮರೆತು, ಪದ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿ, ಅರ್ಥ ಮುಂದುವರಿದರೆ ಕಷ್ಟ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದ್ಯವೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಸೀಮೆಯನ್ನು ಹೇರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಮಿತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಮೊದಲ ಹೊಣೆ. ಸಂಗತಿಗಳು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಶಬ್ದಗಳಿಗೂ, ಆರ್ಥಕ್ಕೂ ಬೆಸುಗೆ ಬೇಕು. ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ, ಪಾದ, ಇವುಗಳ ಕೊನೆ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಬುಡಕ್ಕೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿ ಹೋಗಬೇಕು. ಮುಂದಿನ ಹಾಡನ್ನು ಗಣಿಸದೆ ಮಾತಾಡುವವರೊಂದಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಯಾಸದ ಕೆಲಸ. ಸರಸ. ಸಂವಾದ, ವಿವೇಚನೆಗಳಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಜತೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಕುತೂಹಲ, ಸ್ವಾರಸ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತ ಇದಿರಾಳಿಯಿಂದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಮುಂದುವರಿದರೆ ಸೊಗಸು. ಈ ಚುಟುಕು ಸಂವಾದ ಪದ್ಧತಿ ಈಗೀಗ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಸ್ವರದ ಏರಿಳಿತ ಶಬ್ದಗಳು ಹೊರಡುವ ಕ್ರಮ, ನಿಲುಗಡೆ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಮೌನ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾವಾಭಿನಯ ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದ್ಯದ ಪದದ ತೂಕ, ಶಾಂತಿ. ಆಳತೆ, ಪದ್ಯ ಗರ್ಭಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ತೂಗಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಇದ್ದವನಿಗೇ ಸಿದ್ಧಿಸುವಂತಹದು.

ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಕಂಠಪಾಠ ಇರಬೇಕು. ಕಡಿಮೆ ಪಕ್ಷ ಪದ್ಯಗಳ ಅನುಕ್ರಮ, ಕತೆಯ ನಡೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ಇರುವ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಮೂಲಕಾವ್ಯದ ಪರಿಚಯ ಇದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಭಾಷೆ, ಲಯ. ವೇಗ. ಆವೇಶ, ಸೌಮ್ಯ, ತೀವ್ರತೆ, ಪ್ರಶಾಂತತೆ, ಸ್ವರಭಾರ. ವಾಕ್ಯರಚನೆ. ಪದಪ್ರಯೋಗ ಉಪಮಾನಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ, ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದುದು ಆವಶ್ಯ.

ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವವನು ಯಾರು, ಯಾರಲ್ಲಿ, ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಬಂಧ, ವಿಭಿನ್ನತೆಗಳೇನು ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಕುರಿತು ಎಂತಹ ಭಾವ ಇದೆ, ಪಾತ್ರದ ಎತ್ತರ ಎಂತಹದ್ದು, ಯಾಕಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವುದು, ಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬುವುಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಮಾತಾಡುವುದು, ಕೇವಲ ಪಾಂಡಿತ್ಯದಿಂದ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಲ್ಲ. ಸಶಕ್ತ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹದು. ರಾಮನ ಸಿಟ್ಟು ಬೇರೆ, ರಾವಣನ ಸಿಟ್ಟು ಬೇರೆ, ಸತ್ಯಭಾಮೆಯ ಸಿಟ್ಟು ಬೇರೆ. ರಾಮನ ಮಾತಿನ ಲಯ ಕೃಷ್ಣನಿಗೊ ಭೀಮನಿಗೊ ಸಲ್ಲ. ತಂದೆಯ ಮುಂದೆ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ವೀರಭಾವ ಬೇರೆ, ಶತ್ರುಗಳ ಮುಂದೆ ಬೇರೆ ತರ. ಕಿರಾತ, ಚಾರಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಶ್ಲೋಕ ಹೇಳದಿದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಋಷಿಯ ಪಾತ್ರ ಕೊಡುವ ಉಪಮಾನ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದು. ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಪಾತ್ರದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿರಬೇಕು.

ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ. ವರ್ಣನೆ, ವೀರ, ಇದ್ದಾಗ ವೇಗದ ಲಯ, ಆಡಂಬರದ ಭಾಷೆ ಅನುಕೂಲ. ಉಪದೇಶ, ಶಾಂತಭಾವ, ದುಃಖ ಬರಿಸುವ ಯತ್ನ ಅನುನಯ - ಇರುವಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಕೋಮಲವೂ, ಪ್ರಾಸಾದಿಕವೂ ಇರಬೇಕು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಂಜನೆ, ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಹಾಸ್ಯ, ನವಿರೇಳಿಸುವ ಮಾತು. ಕಚಗುಳಿ ಇಡುವ, ಶಾಕ್ ಕೊಡುವ ಮಾತು, ಇವೆಲ್ಲ ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಇರಲೇಬೇಕು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಲ್ಲ. ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಗೀತ ದೊಂದಿಗೆ ಮಾತು ಮಾತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮ. ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ, ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿ, ತನ್ನ ಮತ್ತು ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಬರುವಿಕೆ, ಭಂಗಿ, ಭಾವ, ಚಲನಗಳು, ಯುದ್ಧ ಕೊಡುವುದು, ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು, ವಿವಿಧ ವಸ್ತು ಆಯುಧ ಇವೆಲ್ಲ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕು. ಉದಾ : “ಇದೊ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪಿಡಿದ ಹೊನ್ನ ಹರಿವಾಣದ ರಣ ವೀಳ್ಯ” ಇದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಾದರೆ, “ಇದೊ ರಣ ವೀಳ್ಯಾ” ಎಂಬುದು ಆಟದಲ್ಲಿ ಸಾಕು. “ಇದೊ ಕಾಲಿಗೆರಗುತ್ತೇನೆ” “ಬಾ ನಿನ್ನನ್ನಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಆನಂದಿಸುತ್ತೇನೆ, “ಇದೇನು ಅತ್ತಿತ್ತ ತಿರುಗಾಡುತಿರುವೆ” “ಇದೊ ಎತ್ತಿದ ಬಿಲ್ಲು” “ಒರೆಯಿಂದ ಸೆಳೆದ ಖಡ್ಗ” “ಇದೇನು ಗಲ್ಲಕ್ಕೆ ಕೈಕೊಟ್ಟು ಕುಳಿತ?” ಮುಂತಾದ ವಾಕ್ಯಗಳು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಭಾಷೆ, ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಜಟಿಲವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತುಸು ‘ಹಳೆ’ ಭಾಷೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ‘ಅವಾಸ್ತವ’ ರಂಗಭೂಮಿ, ‘ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ’ ಪೌರಾಣಿಕಲೋಕ. ಹಾಗಾಗಿ ‘ಕೃತಕ’ವೆನಿಸುವ ಸಂವಾದ ಭಾಷೆ

ಇಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠತೆ ಇದರ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಆಶು ಭಾಷಣದಿಂದಲೇ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಸಾಗುವುದರಿಂದ ದೇಸಿಯು ಬಳಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಮರ್ಥ ಅರ್ಥಧಾರಿ ದೇಸಿಯನ್ನು ಹದವರಿತು ಬಳಸಿ, ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಲ್ಲ ಕ್ರಿಯಾಪದ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಆಡು ಭಾಷೆಯಂತೆಯೇ ಇರುವುದು, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಅಂಗೀಕೃತ ತತ್ವ. ಉದಾ : 'ಹೋಗ್ತೇನೆ, ಬರ್ಲಿಕ್ಕೆ' ಇತ್ಯಾದಿ. ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಕನ್ನಡಗಳ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಕನ್ನಡವೂ ಗ್ರಂಥ ಭಾಷೆಯ ಜಾತಿಯದು. ಇದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರನಿಗೆ, ನೆರವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸುಯೋಗ. ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿನ ಜನರ ವಾಚಾಳಿತನ, ತರ್ಕ, 'ಸಪಾಯಿ' ಮಾತಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಇದೆ.

೬

ಅರ್ಥದ ಔಚಿತ್ಯ ವಿಚಾರವನ್ನೂ, ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕದಂತೆ ಗಣಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಔಚಿತ್ಯದ ಸೀಮೆ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತೃತ. ಅದು ಪೌರಾಣಿಕ ಅವಾಸ್ತವ ಲೋಕವಾದುದರಿಂದ. "ಯುದ್ಧರಂಗದಲ್ಲಿ ವಾದ ಯಾಕೆ?" ಕರ್ಣ-ಶಲ್ಯರು ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ಚರ್ಚಿಸಿದರೆ, ಅರ್ಜುನ ನೋಡುತ್ತ ಸುಮ್ಮನಿರುತ್ತಾನೆಯೆ?" "ಹೀಗೆ ಕೃತಕವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲವೆ?" ಎಂಬಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಈ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅಸಂಗತ. ಅದೊಂದು ಜಾತಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ಅದರ ಕ್ರಮ ಹಾಗೇ ಎಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ರೂಪಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸ್ವಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಾತ್ಮಕ ಪುನರ್‌ನಿರ್ಮಾಣ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಮುಖ್ಯ. ಉಳಿದಂತೆ, ಔಚಿತ್ಯದ ಬಂಧನಗಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಇದ್ದೇ ಇವೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬುದು ತರ್ಕದ ಕ್ಷೇತ್ರ, ವಾದಭೂಮಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ, ನಮ್ಮ ಪ್ರೌಢರೆನಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲೂ ಇರುವುದು ಒಂದು ಶೋಚನೀಯ ಸಂಗತಿ. ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ 'ಕಾಳಗ' ನೋಡಲೆಂದೇ ಬರುವ ಮಂದಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳನ್ನು ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಧಾರನ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಚರ್ಚಾಪ್ರಾವೀಣ್ಯದಿಂದ, ತರ್ಕದ ಮಾಸದಿಂದ ಅಳೆಯುವ ಮಾನದಂಡ ಈ ರಂಗದ ಒಂದು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಮೌಲ್ಯ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಒಂದು ನಾಟಕ, ಭಾವ, ರಸ, ಚಿತ್ರಣಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಲೋಕ. ತರ್ಕ ಇವಕ್ಕೆ ಅನುವರ್ತಿ. ಪ್ರಬಲವಾದ ತರ್ಕ, ಮಾತಿನ ಕಸರತ್ತು, ಚುರುಕು ಮಾತು, ಎಲ್ಲ ಬೇಕು ನಿಜ. ಆದರೆ ವಾದಕ್ಕೂ ಮಿತಿ ಇದೆ. ಕಥೆ ಇದಿರಿನ ಪಾತ್ರ, ಸಹ ಕಲಾವಿದನ ಮಾರ್ಗ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹೊಂದಿ ಅದು ನಡೆಯಬೇಕು. ಯಾವ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಯಾವಾಗ

ಕೇಳಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮಿತಿ ಇಲ್ಲವೆ? ತೀರ 'ಖಳ' ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತರ್ಕದ ಸಮರ್ಥನೆ ದೋಷ, ಬಕಾಸುರನಿಗೆ ತತ್ವವೇಕೆ? ಇದಿರಾಳಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡದೇ. ಹಾರಿಸುವುದೇ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಚಿತ್ರಣದ ರೀತಿ. ದುಷ್ಟನೊಬ್ಬ ಅಸಮರ್ಪಕ ವಾದ ಹೂಡಿದರೇನೇ ಸೊಗಸಲ್ಲವೆ?

'ಜೊತೆ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ವಾದ ಬರುವುದಿದೆ. ಅದು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ವಾದ' ವಿರೋಧಿಗಳ ವಾದವಲ್ಲ. ಅದು 'ಸಂವಾದ' ತರ್ಕ ರಾಮ-ಭರತ ರಾಮ-ಸೀತೆ, ಕೃಷ್ಣ-ಸತ್ಯಭಾಮೆ, ಕೃಷ್ಣ-ಧರ್ಮರಾಜ, ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ವಾದ' ಈ ರೀತಿಯದ್ದು. ಔಚಿತ್ಯದ ಮೇರೆ ಮೀರಿದ ತರ್ಕ ಎಷ್ಟೇ ಸುಂದರವಾದರೂ, ಅದು ವರ್ಜ್ಯ. "ನಾನು ವಾದದಲ್ಲಿ ಸೋತೆ ಎಂದು ಮೊದಲೇ ಸ್ಟಾಂಪು ಪೇಪರಲ್ಲಿ ಬರಕೊಟ್ಟು, ಅರ್ಥಹೇಳಿ. ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಬಲ್ಲೆ" ಎಂದು ಖ್ಯಾತ ಅರ್ಥಧಾರಿ ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ನನ್ನಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಇದು ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯ ಧೋರಣೆ. ವಾದದ ಗೆಲುವು ಪಾತ್ರದ ಗೆಲುವಲ್ಲ. ಸೋಲುವ ಪಾತ್ರ ಸೋಲಲೇ ಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರದ ಮಾತು ತನ್ನ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ, ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೂ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಅತಿವಾದ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ, ವ್ಯಾಕರಣ ಚರ್ಚೆ ಹರಿಕತೆಯಂತಹ ಬೋಧನೆ - ಇವು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಪಿಡುಗುಗಳು. ತರ್ಕವೂ ಬೇಕು, ಓರ್ವ ಅರ್ಥಗಾರನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಲವು ಯೋಗ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದೂ ಒಂದು, ಹೊರತು ಅದೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, ಅದೊಂದೇ ಖಂಡಿತ ಅಲ್ಲ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿವೇಚನಾಪರರಾಗಬೇಕು.

೭

ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ, ಯಾವುದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ, ಮತ್ತು ಓದಿ ಆನಂದಿಸಬಹುದಾದ (ರಂಗಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಹೊಂದದ) ನಾಟಕಗಳಿರುವಂತೆ, ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಇವೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿದ್ದು, ದೃಶ್ಯಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಇಲ್ಲದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ. ಬಹುಶಃ ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದಷ್ಟು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು, ಬೇರೆ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದ್ದು ಆಗಿರಲಾರವು. ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ, ಸುಧನ್ವ, ತಾಮ್ರಧ್ವಜ, ಭೀಷ್ಮವಿಜಯ, ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ, ರಾಜಸೂಯ, ಪಂಚವಟಿ, ಇಂದ್ರಜಿತು, ಗದಾಪರ್ವ ಉತ್ತರನ ಪೌರುಷ, ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ, ರಾವಣವಧೆ, ಅತಿಕಾಯ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮುಂತಾದುವು

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗಗಳು. ನಮ್ಮ 'ದೊಡ್ಡ ತಾಳಮದ್ದಳೆ'ಗಳಲ್ಲಿ ಇವೇ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬೇರೆಯೂ ಇವೆ, ಇವನ್ನು ನಾವು ಬೆಳಕಿಗೆ ತರ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ಈ ರಂಗದ ತುರ್ತು ಅವಶ್ಯಕತೆ. ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ, ಅಹಲ್ಯಾ ವೃತ್ತಾಂತ, ಊರ್ವಶಿ ಶಾಪ, ಕಿರಾತಾರ್ಜುನ, ಕೀಚಕ ವಧೆ, ಕುಮಾರ ವಿಜಯ, ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಗಳಾಗಿ ಮೆರೆಯಬಲ್ಲವು.

ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಇತಿಹಾಸ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ಜನರ ಅಭಿರುಚಿ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ, ಪ್ರಯೋಗದ ರೀತಿ ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಇದು ಅಸಭ್ಯರ ಕೂಟವೆಂದು, ಶಿಷ್ಟಜನ ಇದರಿಂದ ದೂರವಿರುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಆಗ ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ. "ಗದ್ದೆಯ ಪೈರಿಗೆ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಬಾಧೆ ಬಾರ ದಂತೆ ಸದ್ದು ಮಾಡಲು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು" ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅಣಕದ ಮಾತೋ ಸತ್ಯವೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳನ್ನು ಅನಿಷ್ಟ ವೆನ್ನುವವರೂ ಇದ್ದರು. "ಮದ್ದೊಳಿ ಪಾಡ್‌ಂಡಾ, ಗಂದ್ದೊಳಿ ತಪ್ಪಾಂದ್" ಅನ್ನುವ ತುಳು ನಾಣ್ಣುಡಿ ಇದೆ. (ಮದ್ದಳೆ ಬಡಿದಲ್ಲಿ, ಜಗಳ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ.) ಅಂದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಆದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಗೃಹಕಲಹ ಬಂದೀತೆಂಬ ಶಂಕೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಅಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗಿದ್ದು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಬೀದಿ ಜಗಳದಂತೆ ಇತ್ತಂತೆ. ವಂಶಾವಳಿ, ವರ್ಣನೆ, ರಥ, ಧ್ವಜ, ಸೈನ್ಯ, ಸಂಖ್ಯೆ, ಇವು ಆಗ ಭಾರೀ ಚರ್ಚೆಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿದ್ದುವು.

ಎರಡನೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇದು ತುಸು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಆರಂಭಿಸಿತು. ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮೊದಲಾಯಿತು, ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರು ಇದರತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಆ ಮೊದಲು ಪ್ರಸಂಗವಾಗಲಿ, ಪಾತ್ರಗಳಾಗಲಿ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳು 'ಬಂದವರಿಗೆ ಇದ್ದಷ್ಟು' ಎಂಬಂತಿತ್ತು. ಪದ್ಯ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ 'ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ನೀನು ಅರ್ಥಹೇಳು' ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಜಗಳವಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಅರ್ಧ ದಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದುವು.

ಎರಡನೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದವರ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಕೆಲವು ಸುಧಾರಣೆಗಳಾ ದುವು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ರೂಪ ಬದಲಾಯಿತು. ಪುರಾಣ ಜ್ಞಾನ, ಕಾವ್ಯ ಪರಿಚಯ, ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವತ್ತು, ಭಾಷೆಯ ಸೊಬಗು, ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರತಿಭೆ, ರಸಜ್ಞತೆ

ಗಳು ಮೇಳೈಸಿದ ಈ ಕಲಾವಿದರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಇವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದರು.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಣ ಚರ್ಚೆ, ಭೀಕರ ವಾದ, ರಸಭಂಗ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುವುದು, "ನಾನು ಇವರೊಂದಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳಲಾರೆ" ಎನ್ನುತ್ತ ಕೆಲವರು ಎದ್ದು ಹೋಗುವುದು - ಇವೆಲ್ಲ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಳಿದಿದ್ದವು. ಹಿಂದಿನ ದೋಷಗಳು ಪೂರ್ತಿ ಮರೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಚರ್ಚೆ ತಕರಾರುಗಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶಗಳಾದವು. ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅತಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿತು. ಪಕ್ಷ ಪಂಗಡಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟವು. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು, dominate ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಪೈಪೋಟಿ ಬಲವಾಯಿತು. "ನಿನ್ನೆ ಯಾರು ಬಲ?" ಎಂಬುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ರುಚಿ ಕಟ್ಟಾದ ಚಾಪಲ್ಯವಾಯಿತು.

ಇಲ್ಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾವಣೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಹಿಂದಿನ ದೋಷಗಳು ಇಲ್ಲೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಉಳಿದರೂ ಸುಧಾರಣೆ ಪುನಃ ಬಂತು. ಮಾತಿನ ಮೊನಚು ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಿದವು. ಉದ್ದುದ್ದ ಮಾತಿನ ಜತೆ, ತುಂಡು ಸಂವಾದ, ಹೊಸ ಮುಖದ ವಾದಗಳೂ ರೂಢಿಗೊಂಡವು. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವೈಚಾರಿಕ ಔನ್ನತ್ಯ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ತುಂಬುವ ಯತ್ನಗಳಾದುವು. ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು, ಕತ್ತರಿಸಿ (Edit ಮಾಡಿ) ಬೆಳೆಸಲಾಯಿತು. ಬರಬರುತ್ತ ಇದೇ 'ಅತಿ' ಯಾಯಿತು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ನಾಟಕೀಯತೆ ಮಾಯವಾಗಿ ಅದೊಂದು ಚರ್ಚಾಕೂಟವಾಯಿತು. ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಕೆಲಸ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ, ಒಂದೊಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ತಾಸುಗಟ್ಟಲೆ ಮಾತಾಡುವ ಕ್ರಮ ಬೆಳೆಯಿತು. ಒಂದು ರಾತ್ರಿಗೆ ನಲುವತ್ತು, ಐವತ್ತು ಪದ್ಯಗಳಷ್ಟೆ ಕತೆ ಸಾಗತೊಡಗಿತು. ತೊಡಕಿನ ಪ್ರಸಂಗ ಬೆಳಗಿನ ತನಕ ಮುಗಿಯದ ಆಭಾಸವಾಯಿತು. (ಇದು ಈಗಲೂ ಇದೆ.) ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ಇರಿಸಿದ ಕಥಾಭಾಗಕ್ಕೆ, ಅದರ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯವಾಗುವುದು ಮಾಮೂಲಾಯಿತು. ಸಮಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಭಾವ, ಮಾತಿನ ಚಟ, ತಾವು ಮಾಡಿದ್ದೇ ಸರಿ ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಹರಿದಾಸರುಗಳ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. (ಅವರಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಮರೆತಿಲ್ಲ)

ಜತೆಗೇ ವರ್ತಮಾನ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಶಬ್ದಾವಳಿ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ 'ಶ್ಲೇಷೆ'ಯಿಂದ ತಂದು ಜನರನ್ನು ನಗಿಸುವ ದುಶ್ಚಟ ಬಂತು. ಜನರಂಜನೆಯ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ರಸಭಂಗ, ಪುರಾಣದ ವಾತಾವರಣ ಕೆಡಿಸುವ ಚಾಳಿ-ಎಷ್ಟು ಬಲವಾದುವು ಅಂದರೆ, ಜನ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸೇರಿ ಹಪಹಪಿಸಿದರು. ಇದನ್ನೇ ಮೆಚ್ಚಿ ಹೋ ಹೋ ಅನ್ನುವವರು

ತುಂಬ ಇದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಬಾರದೆ ಇದು ನಿಲ್ಲುವ ಲಕ್ಷಣ ಕಾಣಿಸು ತ್ತಿಲ್ಲ.

ಇದೀಗ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಪುನಃ ಮಗ್ಗುಲು ಮಗುಚಿದೆ. ಇಂದಿನ ತರುಣ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕುರಿತು ತಳೆದಿರುವ ಧೋರಣೆಯ ಫಲವಿದು. ಹಿಂದಿನ ದೋಷಗಳ ನಿವಾರಣೆ ಆಗಿದೆ, ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಸಿದ್ಧಿ ಸಾಧನೆಗಳ ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೀರಿ ಜತೆಗೆ ಅವಶ್ಯ ಸುಧಾರಣೆ ಮಾಡಿ ಇಂದಿನ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಚುಟುಕಾದ, ಚುರುಕಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ರಸ ದೃಷ್ಟಿ, ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಸಂವಾದಗಳು. ಹಿತವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿ, ತಕ್ಕಷ್ಟು ಹಾಸ್ಯ, ರಂಜನೆ, ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಮಹತ್ವ ಇವು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು. ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೊಳಗೆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಇದ್ದು ಗುಂಪುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ಕೂಟ ಮನೋವೃತ್ತಿ (Team spirit)ಯ ಒಟ್ಟಂದ (Team work) ಈಗ ಹಿಂದೆಂದೂ ಇಲ್ಲದಷ್ಟು ಇದೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೊಳಗೆ ಪೂರ್ವ ಸಮಾಲೋಚನೆ, ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಇವೆ. ಇದು 'ಪರೀಕ್ಷೆ' ಅಥವಾ ಜಿದ್ದಾಜಿದ್ದಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರವಲ್ಲ, 'ಪ್ರದರ್ಶನ' ನಾಟಕೀಯ ರಸಾವಿಷ್ಕಾರದ ಕ್ಷೇತ್ರವೆಂಬ ಭಾವ ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ. ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಪರಿಪಕ್ವತೆಯತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿದ ಹಂತಗಳು ಕೇವಲ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿ ಮಾಡಿ ಕೊಂಡವು. ಒಂದರ ಅಂಶ ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಿದೆ. ಇದೊಂದು ಪ್ರವಾಹ, ಅದನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಕಡೆ ನಿಂತು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ ಅಷ್ಟೆ.

೯

ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಜೋಡಾಟ ಇದ್ದಂತೆ, ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ 'ಜೋಡು ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ' ಎಂಬ ಒಂದು ಭಯಂಕರ ಪ್ರಕಾರವಿತ್ತು. ಒಂದೇ ಕಡೆ, ಜೋಡು ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಸಮಾನಾಂತರ ಪಾತ್ರವರ್ಗ, ಗೌಜಿ, ಗಲಭೆ, ಗದ್ದಲಗಳ ಕಂಬಳ ಅದು. ಯಾರ ಬೊಬ್ಬೆ ಬಲವಾಯಿತೋ ಅವನೇ ಪ್ರಬಲ ಅರ್ಥಧಾರಿ. ಅಂದಿನ ಅಭಿರುಚಿ ಹಾಗಿತ್ತು ಅನ್ನಬೇಕಷ್ಟೆ. ಈಗ ಈ ಕ್ರಮದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಿಲ್ಲ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಯತ್ನ, 1930ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಮಂಗಳೂರು ಟ್ರೈನಿಂಗ್ ಶಾಲೆಯ ಪ್ರಮುಖರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ

ರೂಪುಗೊಂಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೋಜ್ಜೀವಿನೀಸಭಾ. ಇದು ಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಆಗಾಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿ, ತಿದ್ದುವ ಹಿರಿಯ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳಿದ್ದರು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೆ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಿರಬೇಕೆಂಬ ರೂಢಿ ಇದರಿಂದಲೇ ಬಂತು. ಆಗ ಅಧ್ಯಕ್ಷನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇತ್ತು.

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಕಥಾಭಾಗಗಳಿಂದ ರಸವತ್ತಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದಿದೆ. ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಕಲೆ. ಆದರೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ತುಳು, ಕೊಂಕಣಿ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸಲೀಸಾದ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದಿದೆ. ತುಳು, ಕೊಂಕಣಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಲ್ಲದ ಆಧುನಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ವಿನೋದಕ್ಕಾಗಿ 'ಅಣಕು' ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳೂ ಆಗಿವೆ.

೧೧

ಯಶಸ್ವೀ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅನಿಸುವುದು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಕಷ್ಟು ಪುರಾಣಜ್ಞಾನ, ಶ್ರುತಿಗೆ ಕೂಡುವ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಕಂಠ, ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಂವಾದ, ಚಾತುರ್ಯ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯ, ವ್ಯಂಗ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಭಾವಪರವಶನಾಗುವ ಭಾವಜೀವಿತ್ವ, ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, ವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ - ಇವೆಲ್ಲ ಸಪ್ರಮಾಣ ಏರಕವಾಗಿ ಇದ್ದರೆ ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯ ಅರ್ಥ ಗಾರ. ಅವನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕವಿ, ಮಾತುಗಾರ, ನಾಟಕಕಾರ, ವಿದ್ವಾಂಸ, ನಟ - ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಬೇಕು. ಅವನಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನವಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಪದ್ಯಗಳ ಲಯವನ್ನು, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸೊಗಸನ್ನು ಸವಿಯಬಲ್ಲ, ಆದ ರಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಬೇಕು. ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಾಯಿಪಾಠ ಬರ ಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗ ಅವನ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ (Script) ತಾನೆ? ಕಡಿಮೆ ಪಕ್ಷ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕತೆಯ ನಡೆ, ಪದ್ಯಗಳ ಅನುಕ್ರಮ ಇವಾದರೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು.

ಅತಿಯಾದ ವಿದ್ವತ್ತು ಉತ್ತಮ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ತೊಡಕಾಗುವುದಿದೆ. ವಿದ್ವತ್ಪ್ರದರ್ಶನ, ಅತಿವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಕೂದಲೆಳೆ ವಾದಗಳು, ಶ್ಲೋಕ, ಚಟ - ಇವು ಅರ್ಥ ವನ್ನು ಕೆಡಿಸುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿ, ಮೊದಲು ಕಲಾವಿದ, ಆ ಬಳಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿದ್ವತ್ತು ದುಡಿಯಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ವಿದ್ವತ್ತು ಕಲೆಗೆ ಆಡಿಯಾಳು, ಅರಸಲ್ಲ. ಅಂತಹ ವಿದ್ವಾಂ ಸರಲ್ಲದವರು, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅರ್ಥಗಾರರಾಗಿ ಯಶಸ್ಸು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ

ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ವಿದ್ವತ್ತು, ಪ್ರಸಂಗದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ, ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾಧರ್ಮದ, ಆವರಣದಲ್ಲಿ, ಇತರ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಿತಮಿತವಾದ ಹಸ್ತಭಾವ ದೇಹ ಚಲನವೂ ಅಗತ್ಯ. ಅದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಜೀವ ತುಂಬುತ್ತದೆ. ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು ತೊಡಗಿಸಬಲ್ಲ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸಿದ್ಧಿ, ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ದೊರಕುವ ತಪಸ್ಸಿದ್ಧಿ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳನ್ನು ಅರಿತು ಹೊರಗೆಡಹಬೇಕು. ಇತರರ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅರಿತು ಅವರಿಗೆ ಅನುಕೂಲಿಸಿ ಮಾತಾಡುವ ಲಿಬರಲ್ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ (ಉದಾರಭಾವ), ವಿಷಯಗಳ ಮಂಡನೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ತಂತ್ರ(Strategy) ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಸೌಜನ್ಯ - ಇವು ಇಲ್ಲದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ವ್ಯರ್ಥ.

ಮಾತಿನ ಶಕ್ತಿ, ಮಿತಿ - ಎರಡರ ಅರಿವೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಿರಬೇಕು. ಹಲವು ಸಲ ಒಂದು ಹುಂಕಾರ, ಒಂದು ತಿರಸ್ಕಾರ, ಸ್ವರಭೇದ, ಛೇ! ಅರೆರೆ, ಆಹಾ! ಒಹೋ - ಇವು ನೂರು ಮಾತು ಹೇಳಲಾರದ್ದನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲವು. 'ಮಾತು ಬೆಳ್ಳಿ, ಮೌನ ಬಂಗಾರ' ಎಂಬುದು ಮಾತಿನ ಈ ರಂಗದಲ್ಲೂ ಜೀವಂತ ಸತ್ಯ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ.

ಮಾತಿನ ರೀತಿ, ಭಾಷೆ, ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾವೀನ್ಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಖಂಡಿತ ಇದೆ, ಅವಕಾಶವೂ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಪುರಾಣದ ಆವರಣವೂ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಕೆಡದಂತೆ ಎಚ್ಚರಬೇಕು. ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಆ ಪಾತ್ರದ ಮಾತಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕು. ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಎಳೆದು ತಂದು ಜೋಡಿಸಿದಂತಿರಬಾರದು. ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ನವೀನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕಲಾಶಿಲ್ಪ ಕೆಡದಂತೆ ಎರಕಗೊಳಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿ, ಸಂಯಮ ಮತ್ತು ಕೌಶಲ ಅವಶ್ಯ.

ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಅಥವಾ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನೊ, ವಿವೇಚನೆಗಳನ್ನೊ ತರುವಾಗ ಅದನ್ನು 'ಆಧುನಿಕ' ಶಬ್ದಾವಳಿಯಿಂದಲೋ, ಪೇಪರಿನ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯಿಂದಲೋ ಮಾಡಿದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕೆಡುತ್ತದೆ. ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ತರಬಲ್ಲವನಿಗೆ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲ ಅವಕಾಶವಿದೆ, ಹೊಸ ಯೋಜನೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಭೀಷ್ಮ, ಅಹಲ್ಯೆ, ಕೌರವ, ಬಲರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಭೀಮ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಸುಗ್ರೀವ ಇವು (ಇವೇ ಎಂದಲ್ಲ, ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹೌದು) ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿವೆ. ಒಂದು ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ, ಆ ಪಾತಳಿಯ ಮಿಡಿತವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಶಕ್ತಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಿರಬೇಕು. ಕೇವಲ ಹಳೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲೆ ಯೋಚಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪಾತ್ರದ ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ, ವಾಸ್ತವ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು.

ವ್ಯಾಸಭಾರತ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣಗಳು ನವೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ತುಂಬ ಹತ್ತಿರ ಇವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅತಿರಂಜನೆ, ಕಪ್ಪು. ಬಿಳುಪಿನ ಸರಳ ಚಿತ್ರಣ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಜಡ್ಡು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯಗಳು ಭಕ್ತಿಯುಗದ ಆದರ್ಶಕ್ಕೂ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೂ ಜೋತು ಬಿದ್ದಿವೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಮರೆಯುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗ, ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಮೇಲೆ ಹೇರುವ ಮಿತಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸತನದ ಚಿತ್ರಣ ಹೇಗೆ ಬರಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಶ್ರೀ ವಿ ಸ ಖಾಂಡೇಕರರ "ಯಯಾತಿ", ಇರಾವತಿ ಕರ್ವೆಯರ 'ಯುಗಾಂತ', ಗಿರೀಶರ "ಯಯಾತಿ", "ಹಯವದನ" ಜಿ.ಆರ್.ಪಾಂಡೇಶ್ವರರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾರಾವತಾರ', "ಎಸ್. ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪನವರ" 'ಪರ್ವ', ಮುನ್ಶಿ ಅವರ "ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ" ಮುಂತಾದವು ದಾರಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ನೂತನ ಅರ್ಥಕಲ್ಪನೆ ಹೇಗೆ ತರಬಹುದೆಂಬುದು ಸುಂದರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ಲೇಖಕರಿಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ. ಪ್ರಸಂಗದ ಸೀಮೆಯೊಳಗೆ ಸಂಚರಿಸಬೇಕಾದ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಇಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕದವನ್ನು ತೆರೆದೀತು. ಪುರಾಣಗಳ ಕುರಿತು ಬಂದಿರುವ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿ ಓದುವುದೂ ಅವಶ್ಯ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದು ಬಹಳಷ್ಟು ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ಶ್ರಮವನ್ನು ಬಯಸುವ ಕ್ಷೇತ್ರ. ನಿದ್ದೆ ಕೆಡಿಸುವ ಕೆಲಸ, ಸತತ ಆಧ್ಯಯನ. ಚಿಂತನ ಇಲ್ಲಿ ಆವಶ್ಯ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಸೀರಿಯಸ್ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದೆ ಯಶಸ್ಸು ಅಶಕ್ಯ. ಪ್ರಸಂಗ, ಪುರಾಣದ ಒಳಹೊಕ್ಕು, ಬಿಡಮುಟ್ಟಿ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಭಾವ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಹೊರಗೆಡಹುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಬಹು ಪ್ರಯಾಸದ್ದು. ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಪರಿಚಯ. ನ್ಯಾಯ, ದಂಡನೀತಿಗಳ ಜ್ಞಾನ, ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರೇಮ. ರಸಿಕತೆ, ಮಾತಿನೊಂದಿಗೆ ಹಿತಮಿತ ಅಭಿನಯ, ಹಸ್ತಭಾವಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ಲೋಕಪರಿಶೀಲನದ ಗುಣ, ಭಾವುಕತೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳ ತೂಕಬದ್ಧ ಮಿಲನ ಇವೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಕಲಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು.

೧೧

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ಖ್ಯಾತನಾಮ ಕಲಾವಿದರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಕಲಾವಿದರ ಬಗೆಗೆ ಈಗ ನೋಡೋಣ. ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಯಾದಿ ಸಮಗ್ರವಲ್ಲ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಲ್ಲ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಮುಖ್ಯ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಅನಿಸುವ ಕೆಲವು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ (trend) ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಳಕೆ ಇರುವ ಎಲ್ಲೆಡೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥರೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಮಗ್ರ ಯಾದಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದ ವಿಷಯ.

ನಮಗೆ ಕೇಳಿ ಬರುವ ಹಳೆಯ ಹೆಸರುಗಳೆಂದರೆ ದಿ। ಸಾಬಾಜಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಆಚಾರ್ಯ, ದಿ। ಬಪ್ಪನಾಡು ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ದಿ। ಬಳ್ಳಮಜಲು ರಂಗಪ್ಪಯ್ಯ, ದಿ। ಪಡ್ರೆ ಶ್ರೀಪತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

1930 - 1960ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಿದ ಕೆಲವು ಮಹನೀಯರ ಬಗೆಗೆ ಜನ ಇಂದಿಗೂ ಬಹಳ ಆದರದಿಂದ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಬಹುಮುಖಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಆಳವಾದ ವಿದ್ವತ್ತು, ತರ್ಕಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಅತಿವಾದವಾಗಿ ಜಗಳಗಳಿಗೆ ಹೋದ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇದ್ದವು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ, ಪುರಾಣಪ್ರವಚನಕಾರರೂ ಆಗಿದ್ದ ದಿ। ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ರಸಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಸುಂದರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾರೆ. ವಿದ್ವತ್ತು, ರಸ, ತರ್ಕ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ಏಕರಕವಾಗಿತ್ತು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಭೀಷ್ಮ, ಜರಾಸಂಧ, ರಾವಣ, ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಬಲರಾಮ, ಶಲ್ಯ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಇದೆ.

ಪ್ರಚಂಡ ಭಾಷಣಗಾರರೂ, ತುಳು ಸಾಹಿತಿ, ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಧುರೀಣರೂ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಗಾರರೂ ಆಗಿ ಖ್ಯಾತರಾದ ದಿ। ನಾರಾಯಣ ಕಿಲ್ಲೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತವಿದ್ದ ಪ್ರಭಾವೀ ವಾಗ್ಮಿ. ಗಂಭೀರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಆಕರ್ಷಕ ಮಂಡನೆಗಳ ವಾಗ್ವೈಭವ ಅವರದು. ಕಿಲ್ಲೆ ಅವರ ಕರ್ಣ, ಕೃಷ್ಣ, ಕೌರವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಖ್ಯಾತಿ.

ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ್ದವರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದ ದಿ। ಕೆ.ಪಿ. ವೆಂಕಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟರು (ಫಕೀರ ಶೆಟ್ಟರೆಂಬ ಅಡ್ಡ ಹೆಸರಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧರು) ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದ ದಿಗ್ಗಜ.

ಮಾತಿನ ಪಟ್ಟು, ಗತ್ತುಗಳಿಗೆ, ವಿಶಾಲವಾದ ವಿಷಯ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾದವರು. ವಿಶಾಲ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗ ಹೊಂದಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗುರು ಕೂಡ. ಇವರೊಂದಿಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು ದಿ। ಬಡೆಕಿಲ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರದು. ಇವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಕವಿಗಳು. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇವರ ಆಸಕ್ತಿ ಸೀಮಿತವಾದರೂ, ಇವರು ಪ್ರಥಮ ಶ್ರೇಣಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿ.

ಪ್ರವಚನಕಾರರಾಗಿಯೂ ಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದ ದಿ। ಅರ್ಕುಳ ಸುಬ್ರಾಯಾಚಾರ್ಯರು ಹಿತ, ಮಿತ, ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿ. ಈ ಯುಗದ ಇನ್ನೋರ್ವ ಪ್ರಮುಖ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಶ್ರೀ ಕುಬಣೂರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ರಾವ್ ಅವರು. ಕಳೆದ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಾಗಿಯೂ, ಸಂಘಟಕರಾಗಿಯೂ ದುಡಿದವರು. ತಮ್ಮ ಶರವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘದ ಮೂಲಕ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಲು, ಪರವೂರುಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಸಾರ ಪಡಿಸಲು ಶ್ರಮಿಸಿದವರು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇವರದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಾನ.

ಸೌಮ್ಯ ಗಂಭೀರ ಮಾತಿನ ವಾಗ್ಮಿ ತುಳು ಕವಿ ದಿ। ಬಡಕಬೈಲು ಪರಮೇಶ್ವರಯ್ಯ, ಮುಸ್ಲಿಂ ಮತೀಯರಾಗಿ, ಈ ಕ್ಷೇತ್ರ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ದಾಖಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ದಿ। ಎಫ್ ಎಚ್ ಒಡೆಯರ್ (ಒಡೆಯರ್ ಬಳಗ ಎಂಬ ಮಿತ್ರವೃಂದವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದರು), ದಿ। ಭುಜಬಲಿ ಅತಿಕಾರಿ, ದಿ। ಕಾಳು ತಂತ್ರಿ, ದಿ। ಕೋಣಿ ಅಣ್ಣಪ್ಪ ಕಾರಂತ, ದಿ। ಶಿವಪುರ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಪಂಡಿತ, ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳ ಖ್ಯಾತಿಯ, ದಿ। ಸೀತಾರಾಮ ಬಳ್ಳುಕರಾಯ, ದಿ। ಕುಂಜಾಲು ರಾಮಕೃಷ್ಣ ರಾವ್ (ಪುತ್ತೂರು ಗುಂಡುರಾಯರೆಂದೇ ಖ್ಯಾತರು), ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೇಷಧಾರಿ ದಿ। ತೆಕ್ಕಟ್ಟೆ ಬಾಬಣ್ಣ ಶ್ಯಾನುಭಾಗ, ಇವರೆಲ್ಲ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯರಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖರು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ, ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿ, ಪ್ರಮುಖ ಅರ್ಥಧಾರಿಯೆನಿಸಿ ಬಹುಕಾಲ ಅರ್ಥಹೇಳಿ ಇದೀಗ ನಿವೃತ್ತರಾಗಿರುವ ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್, ಮಟ್ಟಿ ಸುಬ್ಬರಾವ್, ದಿ। ಕೊಳಂಬೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಗೌಡ, ಗಂಡುಶೈಲಿಯ ಗತ್ತಿನ ಮಾತುಗಾರರಾದ ಪೊಳ್ಯ ದೇಜಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟಿ, ಶೆಡ್ಡೆ ಕೃಷ್ಣಮಲ್ಲಿ, ದಿ। ನಾರಾಯಣ ಕೇಕುಣ್ಣಾಯ ಕಂಡತ್ತೋಡಿ, ದಿ। ಪೆರ್ಲ ಗುರು ಕೇಶವ ಭಟ್, ದಿ। ನಾಟಿ ಶಾಂತಿರಾಜಯ್ಯ, ಉತ್ತರಕನ್ನಡದ ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಎನಿಸಿದ್ದ ದಿ। ರಾಜಾರಾಮ ಮಾಸ್ಟರ್ ಇವರೆಲ್ಲ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ ಅರ್ಥಗಾರರು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕ್ರಾಂತಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗಾರರು.

ಇದೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಮಜಲಿನಲ್ಲಿ ಬಲು ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರು ಹರಿದಾಸ

ಮಲ್ಪೆ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೇಷಧಾರಿ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಯೋಧ ಸಾಮಗರು ಯಕ್ಷಲೋಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬು ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಅಸ್ಖಲಿತ ವಾಕ್‌ಪ್ರವಾಹ, ಪ್ರಬಲತರ್ಕ, ಪ್ರೌಢಭಾಷೆ, ರಚನಾಕೌಶಲಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾದ ಸಾಮಗರ ಜೀವನ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಧ್ಯಾಯ. ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದಂತಕತೆಗಳ ಜನಕರಾದ ಇವರು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ದೊಡ್ಡ ಗೌರವವನ್ನು ತಂದಿತ್ತ ಕಲಾವಿದ.

ಖ್ಯಾತ ವೇಷಧಾರಿ, ಹರಿದಾಸ. ಉಪನ್ಯಾಸಕಾರ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ನಮ್ಮ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ, ಸಮರ್ಥ ಅರ್ಥಧಾರಿ. ಬಹುಶಃ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ರಂಗದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಶಕಪುರುಷ. ಪ್ರಚಂಡತರ್ಕ, ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕ ತೂಕದ ಕಂಠ, ಭೇದಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ನಿತ್ಯನೂತನ ಕಲ್ಪನೆ, ಆಕರ್ಷಕ ಮಂಡನಾಕ್ರಮ, ಅದ್ಭುತ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಇವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಕಲಾವಂತಿಕೆಯ ಪಾಕ. ಇವರ ಶೈಲಿ ಸರಳ, ವೇಗ ಆದರ್ಶ, ಸುಂದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪ್ರಸಂಗದ ಹಿಡಿತ ಇವೆಲ್ಲ ಇವರಿಗೆ ಅತಿ ಸಹಜ. ಇವರೊಬ್ಬ ಮಹಾಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮಾತುಗಾರ. ಕೆಲವೊಂದು ಅತಿಗಳನ್ನೂ. ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಗಳನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಮಸ್ತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳತ್ತ ತುಡಿಯುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಕಲಾವಿದ ಶೇಣಿ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಾಂತರ ಜನರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಇವರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಅಸಾಧಾರಣ.

ಇನ್ನೋರ್ವ ಅಗ್ರಮಾನ್ಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಎಂದರೆ ವಾಗ್ಮಿ ಲೇಖಕ,ಕವಿ ಚೊಕ್ಕಾಡಿ (ದೇರಾಜೆ) ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯ - ನಾಟಕ ಲೋಕವನ್ನು ತುಂಬಬಲ್ಲ ದೇರಾಜೆ, ಹಾಸ್ಯ ಗಂಭೀರಾದಿ ಸಕಲ ಭಾವಗಳಿಗೂ ಹೆಸರಾದ ರಸಜ್ಞ. ನೂತನ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ. ಚುಟುಕು ಮೊನಚು ಮಾತಿನ, ಹಲವು ಪದರಿನ ಧ್ವನಿರಮ್ಯತೆಯ ಇವರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಕೇಳುವುದು ಒಂದು ನೈಜ ಕಲಾನುಭವ, ಜೀವಂತ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯ ದೇರಾಜೆ ಈ ರಂಗದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರತಿನಿಧಿ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸ, ಲೇಖಕ, ಭಾಷಣಗಾರ ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಸರಳ, ಗಂಭೀರ, ತೂಕ ಬದ್ಧ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮಂಡನಾಕ್ರಮ ದಿಂದ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರಾದ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದ. ಸುಂದರ ಪೌರಾಣಿಕ ಶೈಲಿ, ರಚನಾ ಕೌಶಲ, ಸಾಟಿಯಿಲ್ಲದ ಸಂವಾದ ಚಾತುರ್ಯ, ಭಾವಪರ ವಶತೆಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾದ ಖ್ಯಾತ ವೇಷಧಾರಿ, ಹರಿದಾಸ ಮಲ್ಪೆ ರಾಮದಾಸ ಸಾಮಗ ಇನ್ನೋರ್ವ ಮುಖ್ಯ ಅರ್ಥಗಾರ. ಕೆಲವೇ ವರ್ಷ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿ ನಿವೃತ್ತರಾಗಿರುವ

ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟರು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಸರಾದ ವರು.

ಸರಳ ಸುಂದರ ಶೈಲಿಯ ವಿದ್ವಾನ್ ಕಾಂತ ರೈ, ಹಿರಿಯ ವೇಷಧಾರಿ ಅಳಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಸೀತಾನದಿ ಗಣಪಯ್ಯ ಶೆಟ್ಟಿ, ಹೈಗುಂದ ಪದ್ಮನಾಭಯ್ಯ, ದಿ। ಮಂಗಳೂರು ದೇವಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟಿ, ದಿ। ಕೋಟಿಕುಂಜ ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟಿ, ಕೊರಕ್ಕೋಡು ಭವಾನಿಶಂಕರರಾವ್, ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವ, ಭಾಗವತರೂ, ತುಳು ಕವಿಗಳೂ ಆದ ಮಂದಾರ ಕೇಶವ ಭಟ್, ದಿ। ಬೊಂಡಾಲ ಜನಾರ್ದನ ಶೆಟ್ಟಿ, ಮಹೋನ್ನತ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಟ ದಿ। ಕುರಿಯ ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಇವರೆಲ್ಲ ಈ ಹಂತದ ಮುಖ್ಯ ಅರ್ಥಗಾರರು.

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು ಪ್ರೊ। ಎಂ ಆರ್ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದು. ಚೊಕ್ಕ ಮಾತು, ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ವಿಶೇಷತಃ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಅರ್ಹರು.

ಉತ್ತರಕನ್ನಡದ ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾದ ದಿ। ಬೈಲಕೇರಿ ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣಿಕ, ಕಟ್ಟೆಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಕರೆಕೈ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ, ಹಸಿರುಗೋಡು ಲಕ್ಷ್ಮೀ ನಾರಾಯಣ ಹೆಗ್ಡೆ-ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಟ್ ಇವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಆ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಇವರು ಮುಖ್ಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೆನಿಸಿದವರು.

೧೨

1960ರಿಂದ ನಂತರ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಇಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಪುನಃ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆಯತ್ತ ಸಾಗಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಹಿಂದಿನ ಹಂತದ ಅತಿಯಾದ ತರ್ಕ, ದೀರ್ಘ ವಿವರಣೆಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿತು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ಲೋಲಕ ಮತ್ತೆ 'ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ' ಚಲಿಸತೊಡಗಿತು" ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ, ಅವಯವ ಪುಷ್ಟ, ಆಕೃತಿಬದ್ಧ ರೂಪಕ್ಕೆ ಬರಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೂ, ರಸಕ್ಕೂ ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನೂತನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆವಿಷ್ಕಾರ ನಡೆದಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಪಡೆದ ನಾಜೂಕನ್ನೂ, ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸಿ, ಮುಂದುವರಿಸುವ ಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೆಸರುಗಳು ನೆನಪಾದರೂ, ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ಒಂದು

ಕ್ರಮವನ್ನು ಅರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕೆಲವು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ದಿಕ್ಸೂಚಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೇಷಧಾರಿ, ಭಾಷಣಗಾರ ಕುಂಬಳೆ ಸುಂದರರಾವ್ ಓರ್ವ ತುಂಬು ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಕಲಾವಿದ. ಸಮೃದ್ಧ ಶೈಲಿ, ಚುರುಕಾದ ಮಾತು, ರೋಚಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವುಳ್ಳ ಮಂಡನೆ, ತೀವ್ರ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇರುವ ಸುಂದರರಾವ್ ಮಾತಿನ ಮೋಡಿಗಾರ. ಕಲ್ಪನಾಶೀಲ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿ, ರಸಜ್ಞರಾದ ಇವರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಪ್ರಚಂಡ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇದೆ. ಸಂವಾದಚಾತುರ್ಯಕ್ಕೂ ಇವರು ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರು.

ಖ್ಯಾತ ಪ್ರವಚನಕಾರರೂ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಭವವುಳ್ಳವರೂ ಆದ ತೆಕ್ಕಟ್ಟೆ ಆನಂದ ಮಾಸ್ತರ್ ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲೆ, ಬೇರೆಯೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮಾತುಗಾರ. ಪಾದರಸ ಪ್ರತಿಭೆ, ಚುರುಕಾದ ಮಾತು, ಹಾಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಇರುವ ಇವರು ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನಾದರೂ ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲರು. ಜನಪದ ಜೀವನವನ್ನೂ ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನೂ ಇಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲವರಿಲ್ಲ. ಇವರ ಸಂವಾದ ಕ್ರಮ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದು.

ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿ, ತೂಕವಾದ ಸ್ವರಭಾರ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವಾಗ್ಮಿತ್ವದಿಂದ ಅನಾಯಾಸವಾಗಿ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಉಡುವೆಕೋಡಿ ಸುಬ್ಬಪ್ಪಯ್ಯ ಇಂದಿನ ಇನ್ನೋರ್ವ ಮುಖ್ಯ ಅರ್ಥಧಾರಿ. ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಚೊಕ್ಕವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವ ಸುಬ್ಬಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಮಾತಿಗೆ ಆಳವಾದ ಪರಿಣಾಮಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವ ರೀತಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇವರದು. ಈ ಲೇಖಕನೂ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ಅರ್ಥಧಾರಿ.

ವಿಸ್ತೃತ ಪೌರಾಣಿಕ ಅನುಭವವುಳ್ಳ, ಪಳಗಿದ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಮೂಡಂಬೈಲು ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾದ ಹಿಡಿತವುಳ್ಳ ಸಮರ್ಥರು. ಗಂಭೀರ ಕಂಠ, ಸ್ವಚ್ಛ ಪ್ರೌಢಶೈಲಿಯ ಮಾತುಗಾರ, ಪ್ರಮುಖ ವೇಷಧಾರಿ ಕೆ ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟರೂ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧರು.

ಸತ್ವಯುತ ಕಂಠ, ಸಶಕ್ತ ಪ್ರತಿಭೆಯ, ಮಾನೂರು ಮಂಜುನಾಥ ಭಂಡಾರಿ, ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯರಾದ ಓರ್ವ ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿ. ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿ, ಸೊಗಸಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಸಂವಾದ - ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಡಾ। ರಮಾನಂದ ಬನಾರಿ ಮತ್ತು

ಬಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ರಾವ್, ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಾಜೂಕಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಚತುರ ವಾಗ್ಮಿ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೇಷಧಾರಿ ಕೋಳ್ಯೂರು ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ ಈ ರಂಗದ ಮಹತ್ವದ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು.

ಅನುಭವಿ ಮಾತುಗಾರರಾದ ಎನ್ ವಿ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಅಡ್ಡೆ ವಾಸು ಶೆಟ್ಟಿ ಮುಂಬಯಿ, ವೇಣೂರು ಎನ್ ಕೃಷ್ಣ ರಾವ್, ಅಂಬಾತನಯ ಮುದ್ರಾಡಿ, ಸಿದ್ದಕಟ್ಟೆ ವಾಸುಶೆಟ್ಟಿ, ಅಡ್ಕ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಮಂಗಳೂರು ಮಾಧವಾಚಾರ್ಯ. ಬರೆ ಕೇಶವ ಭಟ್, ಅಮಾಸೆಬೈಲು ಕರುಣಾಕರ ಹೆಗ್ಡೆ. ರಘುರಾಮ ಶೆಟ್ಟಿ ಇವರು ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಹೆಸರಾಂತವರು.

ಪ್ರವಚನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾದ ಎಚ್ ನಾರಾಯಣ ರಾವ್ ಪೌರಾಣಿಕ ಲೋಕವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲ, ಬಿಗಿಮಾತಿನ ಸಮರ್ಥ ಅರ್ಥಧಾರಿ, ಹೆಗ್ಗೇರಿ ಕೊರಗಯ್ಯ ಶೆಟ್ಟಿ ಸೌಮ್ಯ ಸುಂದರ ಮಾತಿನಿಂದ ತುಂಬ ಭರವಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಮಾತುಗಾರ.

ಸಂಸ್ಕೃತ, ದರ್ಶನ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ವೈದುಷ್ಯ ಹೊಂದಿರುವ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ತರುವ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಇವರ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲವಾದರೂ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾರಿಯೊಂದನ್ನು ತೆರೆದಿರುವ ಇವರು ಗಮನಾರ್ಹರು,

ಪ್ರಮುಖ ವೇಷಧಾರಿ, ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗ, ಜನಪ್ರಿಯ ವೇಷಧಾರಿ ಎಂ ಆರ್ ವಾಸುದೇವ ಸಾಮಗ, ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ಕೇಶವ ಉಚ್ಚಿಲ್, ಕವಿ ಸತ್ಯಮೂರ್ತಿ ದೇರಾಜೆ, ಕೆ ಶ್ರೀಕರ ಭಟ್, ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸ ವೆಂಕಟೇಶ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ, ಪಿ ಕೃಷ್ಣಭಟ್, ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ಶಂಭುಶರ್ಮ – ಇವರು ಗಮನಾರ್ಹ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಮಹೋನ್ನತ ನಟ ಕೆರಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗ್ಡೆ ಸಮರ್ಥ ಅರ್ಥಧಾರಿ. ವಿಚಾರ, ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿತ ಇರುವ ಮಾತುಗಾರ. ಇವರ ಕಂಠವೂ, ಭಾಷೆಯೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ. ಇವರ ಮಾತು ಗಾರಿಕೆ ಹಲವರಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಇನ್ನೋರ್ವ ಹಿರಿಯ ನಟ ಕೆರೆಮನೆ ಶಂಭುಹೆಗ್ಡೆ, ಕೆ ವೆಂಕಟಾಚಲ ಭಟ್ಟ, ಪ್ರಾ. ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರ ಹೆಗ್ಡೆ, ವಿ ಟಿ ಸಿಗೇಹಳ್ಳಿ ರೋಹಿದಾಸ ಭಂಡಾರಿ, ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಇವರೆಲ್ಲ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಮುಖ್ಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು.

ಸಾಗರದ ಎಂ ಆರ್ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಇದೀಗ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಓರ್ವ ಪ್ರಮುಖ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕಲಾವಿದ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಕಲ್ಪನೆಗಳುಳ್ಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇವರದು.

ಇವರಿಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿರುವ ನೂರಾರು ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಳೆದ ಹತ್ತು ಹದಿನೈದು ವರ್ಷ ಗಳಿಂದ ವಿವಿಧ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಈ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಆಸಕ್ತಿ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಹಾಗೆ ಬೆಳೆದಿರುವ ಸಂಪರ್ಕ, ಸಾರಿಗೆ ಸೌಲಭ್ಯ, ಆರ್ಥಿಕವಾದ ಅನುಕೂಲ-ಈ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

೧೩

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪಾತ್ರ ಬಹುಮುಖ್ಯ. ಆಟ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎರಡಕ್ಕೂ ಭಾಗವತಿಕೆ, ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳು ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದ ರಿಂದ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರ ಬಗೆಗೆ ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಿಗೂ, ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೂ ಬಯಲಾಟದಷ್ಟು ಹೊಣೆ ಇಲ್ಲವಾದರೂ, ಒಳ್ಳೆಯ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಇದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಯಶಸ್ವಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಭಾವಪ್ರಚೋದನೆ, ಘೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಭಾಗ ವತನೂ, ಹಿಮ್ಮೇಳವೂ ಒದಗಿಸಬೇಕು. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ನಿರ್ದೇಶನ ಭಾಗವತನದೆ. ಒಬ್ಬ ಸಮರ್ಥ ಭಾಗವತ ಒಂದು ಹಾಡಿನ ಎತ್ತುಗಡೆಯಿಂದ, ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲ. ನಾದ, ಲಯದ ಪ್ರಬುದ್ಧ ವಾತಾವರಣ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಭಾಗವತಿಕೆ ಇದ್ದಾಗ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಆಗುವ ಆನಂದವೇ ಬೇರೆ. ಆಟದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥನೆನಿಸಿದ ಭಾಗವತನೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲ. ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯ ವಿಷ್ಟು ಗಮನಿಸಿ, ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊಣೆ ಇದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಗಮಕದಲ್ಲೂ, ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲೂ - ಕೆಲವೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ, ಜನರಂಜನೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಭಾಗವತ ನಿಗೂ, ವಾದ್ಯವಾದಕರಿಗೂ ಮುಕ್ತ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲಿದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ, ಅಭಿನಯ,

ವೇಷಗಳ ಬಂಧನ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ.

ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು, ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತರಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು, ವಾದ್ಯವಾದಕರು, ಅರ್ಥಗಾರರು, ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದುದು ಅತೀ ಅಗತ್ಯ.

ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಬೇಕು. ಹಾಡುಗಳು ಗಂಟೆಗೊಂದರಂತೆ ಬಂದರೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯ-ಅರ್ಥಸೇರಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆ. ಪದ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಮರೆಯಾದ ಮೇಲೂ ಅರ್ಥ ಉದ್ದ ಹೋಗಬಾರದು. ಯುದ್ಧ, ಪ್ರಯಾಣ, ಪಾತ್ರಗಳ ಏಳು-ಬೀಳು, ರಥ ಹಾರಿಸುವುದು. ವಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು. ಇಂತಹ ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನೂರುಮಾತಿನ ಬದಲು ಒಂದು ಚೆಂಡೆಯ ದಸ್ತೆ ಸಾಕು. ಹಿಮ್ಮೇಳನವನ್ನು ಮಾತಿನ ಗತ್ತಿಗೆ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕೆಲಸ ಆಗಬೇಕು. ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಗತಕ್ಕೆ ಭಾಗವತರು ಹೂಂ ಗುಡುವ ಕ್ರಮ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಅದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಕೇವಲ ಮಿತವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ, ಭಾವಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಒಳ್ಳೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲ ಅನೇಕರನ್ನು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಔಚಿತ್ಯ, ಕಲಾಧರ್ಮ, ಸಮೂಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಇತರರೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ನಾವು ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಬಹುಮುಖ್ಯ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವಾದ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದು ವಾದಕ್ಕಾಗಿ ವಾದ ಮಾಡದೆ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ವಾದ ಮಾಡುವ ರೀತಿ ಈಗ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದು, ಅದು ಬಲವಾಗಬೇಕು. ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವೀನ್ಯ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರ್ದ್ವಂದ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ತರಬೇಕು. ಆ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ-ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಚಾರ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳತ್ತ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಪೀಠಿಕೆ, ಸಂಯೋಜನೆ, ಸಂವಾದ, ವಿದ್ಯೆಗಳ ಆಯ್ಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಮೂಲು ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನೇತಾಡದೆ, ಹೊಸತೇನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ನೋಡಬೇಕು. ಪೌರಾಣಿಕವೇ ಆದ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆ ಆಗಬೇಕು. ಇರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಂಪಾದನ, ಮುದ್ರಣ, ಬಳಕೆ, ಜರೂರಿನ ಸಮಸ್ಯೆ.

ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಸೇರಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಕುರಿತು, ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಸಾಗಬೇಕಾದ ಸ್ಥೂಲ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪೇನಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಪೂರ್ವತಯಾರಿ,

ದಿಗ್ದರ್ಶನ ಇದ್ದರೆ ಹಲವು ಅಸಂಬದ್ಧಗಳನ್ನು, ಅನಾವಶ್ಯಕ ವಿಸ್ತರಣೆಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಬಹುದು, ನಾಟಕೀಯತೆ ತುಂಬಿಸಬಹುದು. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಬಳಿಕ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಸೂಚನೆಕೊಟ್ಟು, ಸಹಕರಿಸಿ ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಸಮರ್ಥ ಭಾಗವತ, ವಾದ್ಯವಾದಕರನ್ನು ಇಂತಹ ಸಮಾಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವರ ಪಾತ್ರ ಬಹುಮುಖ್ಯ. ನಾವು ಕೆಲವರು ಇಂತಹ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿ, ಅದು ಎಷ್ಟು ಲಾಭಕರವೆಂದು ಕಂಡು, ಅದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಿದ್ದೇವೆ.

ಇತರ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಈ ಪ್ರಕಾರ ವಿಸ್ತರಿಸಲ್ಪಡಬೇಕು. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕುರಿತು ಬಂದಿರುವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಈ ಕೆಲಸ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗೂ, ಕೆಲವು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿಗೂ, ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಈ ಅದ್ಭುತ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ನಾಡಿನ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಪ್ರಚಾರ ಸಾಲದು. (ಅಥವಾ ನಾವದನ್ನು ಗಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿಲ್ಲವೊ ಏನೋ) ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸಿಗಬೇಕಾದ ಪ್ರಚಾರ ಬಯಸಿದರೆ ತಪ್ಪೇನು?

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ನಾಳೆ ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಈಗಿನ ಕಲಾ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾತಾವರಣ, ಸೌಲಭ್ಯಗಳು ಹಿಂದಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೊ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿದೆ.
ಇವನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಂಡು, ಬೆಳೆಯುವುದು ನಮ್ಮ ಹೊಣೆ.

ಸಮಗ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂ: ಕು ಶಿ ಹರಿದಾಸ ಭಟ್ಟ
ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್ ಮೈಸೂರು
ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಲೇಖನದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ — ೧

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ, ಚರ್ಚೆಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ, ಸಂಯೋಜಿತವಾದ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ನಂಬಿಯಾರರ ಪ್ರಬಂಧ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ಅದರ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ, ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು, ಉದ್ಧರಣಗಳು, ಆಕರ-ಆಧಾರಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಸಂವಾದ-ವಿವಾದಗಳು ಮಾತು-ಹಾಡುಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮೌಲ್ಯ, ಪದಯೋಗ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಣ -ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರು.

'ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಕೆಲಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಾಲ್ಕನೆ ಒಂದಂಶ ಮಾತ್ರ (ನೃತ್ಯ, ವೇಷ, ಅಭಿನಯಗಳು ಇರುವುದರಿಂದ) ಆದರೆ, ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ' - ಎಂಬರ್ಥದ ನಂಬಿಯಾರರ ವಾದಕ್ಕೆ, ಕೇಶವ ಉಚ್ಚಿಲ್, ಪೆರ್ಲ, ಶಂಭು ಹೆಗ್ಡೆ ಈ ಮೂವರೂ ಆಕ್ಷೇಪ ಎತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಸರಳೀಕೃತ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅವರೆಲ್ಲರ ಆಕ್ಷೇಪ. ಈ ಆಕ್ಷೇಪ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಸನ್ನಿವೇಶ, ಚಿತ್ರಣ, ಪ್ರವೇಶ, ನಿರ್ಗಮನ, ಯುದ್ಧ - ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತು ಮಾಧ್ಯಮ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು, ಅವರು ಬೇರೆಡೆ ಹೇಳಿದ್ದರಾದರೂ, ಇದು, 'ನಾಲ್ಕನೇ ಒಂದಂಶ' - ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಆಟದಲ್ಲಿರುವ ಬಹು ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಕೆಲಸವನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತೊಂದೇ ಪೂರೈಸುತ್ತದೆ, ಎಂಬುದು ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದರೂ, ಆ ಎರಡು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಮಗ್ರ ತುಲನೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪರಮ ಸತ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಈ ಒಂದು ವಿಷಯವೇ ಆಳವಾದ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದದ್ದು.

ಭಾಗವತನ ಹಾಡು - ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಸರಣಿ, ವೇಗ, ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು

ಸಾಮ್ಯ, ಅನುವರ್ತಿತ್ವ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರ ಮಾತು, ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿಜ. ಮತ್ತು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ದೊಡ್ಡ ತೊಡಕೆಂದರೆ, ಭಾಗವತನ ಧೋರಣೆಯ ಮಿತಿ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ : 'ರಾಮ ಹರೇ ಪಾಹಿ ರಾಮ' ಎಂಬ ಸುಗ್ರೀವನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು (ವಾಲಿವಧೆ) ಕ್ಷಿಪ್ರಲಯದಿಂದ ಒಬ್ಬ ಭಾಗವತ ಹಾಡಿದಾಗ ಅರ್ಥಧಾರಿ, ಅದಕ್ಕನುವರ್ತಿಯಾದ ಮಾತಿನ ಸರಣಿಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಕೆಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಅಣ್ಣನವರಿಗೆ ನೀತಿಯಾದರೆ' (ಭೀಮ ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ) 'ಹನುಮ ನೀನೆಂದೆಂಬೆ' (ಅರ್ಜುನ - ಶರಸೇತು ಬಂಧನ) 'ಸೃಷ್ಟಿಗರ್ಜುನ ಎಂಬವನೆ' (ಸುಧನ್ವ - ಅರ್ಜುನ ಸಂವಾದ - ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ) ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ವೀರ, ರೌದ್ರವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಗೊಂದಲ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಣಕದ, ನಿಧಾನವಾದ 'ಪಚಾರಿಕೆ'ಯ ಧೋರಣೆ ಇದೆ. ಹಾಡನ್ನು ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು' ಹಾಡುವ ಭಾಗವತನ ಹೊಣೆ ದೊಡ್ಡದು.

ಇನ್ನು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಣ (Quatations) ಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅತಿಯಾದ ಉದ್ಧರಣ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ, ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ತೊಡಕೇನೋ ಹೌದು. ಶಂಭು ಹೆಗ್ಡೆ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ, ಉದ್ಧರಣವೊಂದನ್ನು ಹೇಳುವ ರೀತಿ ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಎರಕವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಉದ್ಧರಣೆಯು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದು ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹವಾಗಲಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಓಘ, ರೀತಿ, ಲಯ, ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಅದಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸ್ವಭಾವ ಇವೆಲ್ಲ ಮುಖ್ಯ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು, ಹಾಗೆ ಇತರ ಕಾವ್ಯಗಳ ಭಾಗಗಳು ಇಡಿ ಇಡಿಯಾಗಿ 'ಅರ್ಥ'ಕ್ಕೆ ಬಲು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಅನುಭವಸಿದ್ಧ. ಬಳಸುವ ರೀತಿ 'ಅರ್ಥರಚನೆ'ಗೆ ಹೊಂದಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ, ಘಟನೆಗಳ ಮಂಥನ, ವಿಮರ್ಶೆ, ವಿಚಾರವಾಗಿ, ನಂಬಿಯಾರರ ಮತಕ್ಕೂ, ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಮತಕ್ಕೂ ಸ್ಪಷ್ಟ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ. (ಇಬ್ಬನಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಆಕಾಶದ ಚಿತ್ರ - ಎಂದು ಪದ್ಯ ಅರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ನಂಬಿಯಾರರ ಹೋಲಿಕೆ ತುಂಬ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದೆ.) "ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಹಿಂದೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಇರಬೇಕು, ಆದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಲ್ಲ" ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಬಹುಶಃ ತತ್ವತಃ ಪೆರ್ಲರದೂ ಆಕ್ಷೇಪವಿಲ್ಲ - ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂದರ್ಭಗಳ ವಿಸ್ತೃತ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಅರ್ಥದ ಕಲಾರೂಪ ಔಚಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಬಾಧಕ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಪೆರ್ಲರ ನಿಲುವು. ವಾದವು ಪಾತ್ರದೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮೀರಿ ಔಚಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟುವ ಅಪಾಯ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಪರಿಹಾರ್ಯ ಎಂಬಷ್ಟು ಕಾಣಿಸಲು ಕಾರಣ ಅದರ ಆಶುಭಾಷಣ ಪದ್ಧತಿ. (ಅಂದರೆ ಅದರ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಇದೆ) ಇಂತಹ ವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲ ಐದು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಆಕ್ಷೇಪ.

ಮಹತ್ವದ ಒಂದು ಅಂಶ.

ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಆಕರ, ಆಧಾರಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಬಹುದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಾವುದು ಆಧಾರ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ? ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯವೇ ಪ್ರಮಾಣವೇ? ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಾಗಿರುವ, ಕತೆಯು ನೂರು ಬಗೆಯ ರೂಪಗಳು, ಪ್ರಸಂಗದ ಕತೆ, ಕೆಲವೊಂದು ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಥಾ ಸರಣಿ - ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಗೆ ಹೊಂದಿಸೋಣ? ಆಕರ, ಆಧಾರದ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ 'ಒಪ್ಪಂದ' ಬೇಕೆಂದು ನಂಬಿಯಾರ್, ಉಚ್ಚಿಲ್, ಪೆರ್ಲ- ಈ ಮೂವರೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿಜವಾದ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿ ಇರುವಾಗ, ಇಂತಹ ಒಂದು ಒಪ್ಪಂದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ, ಕಲಾವಿದರೊಳಗೆ ತಾನಾಗಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಕತೆಯ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿ ರೂಪಗಳು ಸಮನ್ವಯ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ನಮಗೆ ಪ್ರಸಂಗ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಮಾಣ, ಅದನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗದಂತೆ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಇತರ ಕಾವ್ಯ, ಘಟನೆ, ಕಥಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಂಶವನ್ನು ತರಬೇಕು. ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವಾಗಲೂ ಈ ಎಚ್ಚರ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಕಡೆ ಮೂಲವನ್ನು ತಂದೊಡನೆ, ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತರಲೇಬೇಕೆಂದೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಖ್ಯ ಹೊರತು, ಪೌರಾಣಿಕ ಆಧಾರದ 'ಗುರು - ಲಘು' ವಾದ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು ಒಂದು ಘಟನೆ, ಆಧಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿದರೆ, ಅದು ಯಾವುದೇ ಆಕರದಿಂದ ಇರಬಹುದು - ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣ ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ತಪ್ಪೆಂದು ವಾದಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಯುಕ್ತಿ, ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಹೂಡಬಹುದೇ ಹೊರತು, ನೀನು ಹೇಳಿದ ಕತೆ ಆಧಾರವೇ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಮೊದಲು ಎತ್ತಿದ್ದೇ ಆದರ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣ - ಅದು ಯಾವ ಆಕರದಲ್ಲಾದರೂ ಸರಿಯೆ. ಹಾಗೆಂದು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಕತೆಗೆ, ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಅದು ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಬಾರದು. ಉದಾ:- ರಾವಣನನ್ನು ಕೊಂದವನು ಲಕ್ಷ್ಮಣನೆಂದು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದರೂ, ಅಂತಹದನ್ನು ಪ್ರಮಾಣ ಎಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ ಈ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆ ಮೊದಲಿಲ್ಲದ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಂಬಿಯಾರರು ಹೇಳಿದಂತೆ ಪ್ರಸಂಗದ 'ಅಂಗಭಂಗ' ಆಗಬಾರದು. ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ವಿಭಿನ್ನ ಆಕರಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಿಸುವುದೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಶೇಣಿ ಅವರೂ, ದೇರಾಜೆ ಅವರೂ ಸಾಧಿಸುವ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಮಾದರಿ ಆಗಬಲ್ಲದು.

ಶ್ರೀ ನಂಬಿಯಾರರು ಚರ್ಚಿಸಿದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಅಂಶ ಎಂದರೆ,

ಒಂದು ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಕಥೆ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರು ವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಈ ವಿಚಾರವಾಗಿ, ಈಗಾಗಲೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿಯಮ ಜಾರಿ ಯಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅದೆಂದರೆ - ಇಂತಹ ಒಂದು ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭ, ಘಟನೆ, ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದರೆ ಯಾ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದ್ದರೆ - ಆಗ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸ ಬೇಕು. ಉಳಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಕತೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಗೊತ್ತಿದೆ ಯೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಉದಾ: 'ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರು ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇದ್ದಾರೆ' ಎಂಬುದು ರಾಮನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ವಾಲಿವಧೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ, ಇಂಥಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಿರುವವನಂತೆ ರಾಮನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮಾತಾಡ ಬಾರದು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ, ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಶ್ರೀ ನಂಬಿಯಾರ್ ಎತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದು, ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕಾದ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾ ದದ್ದು. ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಿರಸ್ಕರಣೀಯವಾದ, ಮಧ್ಯಕಾಲೀನವಾದ, ಊಳಿಗ ಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿ, ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿ - ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕೆ, ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆ ಎಂಬುದು. ಅವರಿಗೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲ ಇದ್ದುದರಿಂದಲೇ, ಅದನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಪ್ರಶ್ನೆ ಪರಿಶೀಲನಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಆದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗೆ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುವ 'ಧರ್ಮ' ನಮಗೆ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅನು ಸರಣೀಯವೆನ್ನಲಾಗದು. 'ಧರ್ಮ'ದ ಹಲವು ಅಂಶಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿ ತವಾಗುತ್ತದೆ. (ಧರ್ಮವು ಶಾಶ್ವತ, ಸನಾತನ, ತ್ರಿಕಾಲಾಬಾಧಿತ-ಎಂದೆಲ್ಲ ಮುಗ್ಧ ವಾಗಿ ವಾದಿಸುವರಿದ್ದಾರೆ. ಅದಿರಲಿ, ಆದರೆ ನಾವು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಜಾತಿ, ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಾವು ಚಿತ್ರಿಸಲೇ ಬೇಕು. ಅದು 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ' ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯಾದದ್ದರಿಂದ ಇದು ಅವಶ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಆ ಕಾಲವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಲೆ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ರೂಪ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಪಂಚ ಇದೆ. ಆದರೂ, ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೌಲ್ಯ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ನಾವು ಒಪ್ಪ ಬೇಕೇ? ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರನಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ನಿಲುವು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದಲ್ಲವೇ? (Involvement) ಪೌರಾಣಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ನಾವು ಆವೇಶದಿಂದ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಕುರಿತು ಸಮರ್ಥಿಸಿ ಒತ್ತುವುದು ಬೇಡ ವಾದರೂ, ಅವನ್ನು ನಿರ್ಮಮ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. 'ಪೌರಾಣಿಕ ಮೌಲ್ಯ'ಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಸಂಬಂಧವೂ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇಡಿಯ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಧ್ಯಯುಗೀನ, ಭಕ್ತಿಯುಗದ ತೀರ ಸರಳವಾದ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದರಿಂದ, ಉಪನಿಷತ್ತು, ಷಡ್ದರ್ಶನಗಳ ಯುಗದ, ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣ ಭಾರತಗಳ. ಚಿಂತನದ ಪ್ರೌಢತೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳು ನಮ್ಮ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು, ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ತುರ್ತಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಶ್ರೀ ನಂಬಿಯಾರರೂ ಸೇರಿದಂತೆ, ಕೆಲವರು ಇಂತಹ ಯತ್ನ ಆರಂಭಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ಮೂರು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಯನ್ನು ಮೂರು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಗೋಷ್ಠಿಯ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ವಿಭಿನ್ನ ಮುಖಗಳು ಒದಗಿ ಚರ್ಚೆ ಉಪಯುಕ್ತ ವಾಗಿದೆ. ಮೂರು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಉಚ್ಚಿಲರದು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧದ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾದರೆ, ಪೆರ್ಲ ಮತ್ತು ತೋಳ್ಪಾಡಿ ಅವರದು. ಪ್ರಬಂಧ ವನ್ನು ಓದಿದಾಗ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಳೆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರಗಳ ಮಂಡನೆ.

ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಅರ್ಥವನ್ನು ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಟ ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ರೀತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪೆರ್ಲರು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶದತ್ತ ಬೆಟ್ಟು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆಟದ ಅರ್ಥ ಗಿಡ್ಡ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯದು ಉದ್ದ ಎಂಬಷ್ಟೇ ಸರಳ ವಿವೇಚನೆ ಸಲ್ಲ, ಅದು ಸಣ್ಣಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹೇಗೆ ಬರಿಯ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಭಿನ್ನವಲ್ಲವೊ, ಹಾಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು, ತುಂಬ ಯುಕ್ತವಾದ ವಿವೇಚನೆ. ಆಟ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅಂತರವಿದೆ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೋಧನಾಂಶ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪೆರ್ಲರ ಮತಕ್ಕೆ ಒಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಲ ಇದೆ. (ಬೋಧನಾಂಶ ಹೇಗೆ ಬರಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ) ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಕಲೆ - ಕೆಲವೊಂದು ಮೌಲ್ಯ. ಚಿಂತನ, ಪ್ರಚೋದನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ರಾಮಾದಿವತ್' 'ನ ತು ರಾವಣಾದಿ ವತ್ ಎಂಬಷ್ಟು ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಚೋದನೆ ಸಾಕೆ, ಅಲ್ಲ ಆಳವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಒದಗಿಸಬೇಕೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕು.

ಪೆರ್ಲರು ಸೂಚಿಸಿರುವ ಮಾತಿನ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೂ ಇರು ವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶ (ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಉಳಿದ ಯಾರೂ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿಲ್ಲ) ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಹಿತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದ ಅಭಿನಯ (actions, gestures)

ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಪೆರ್ಲರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ 'ಅಷ್ಟಾಂಗವ್ಯೂಹ' ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. (ಬಹುಶಃ ವಿಸ್ತಾರ ಭಯವೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿರಬೇಕು. ಅರ್ಥ ಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ, ಹಲವು ಅಸಂಬದ್ಧತೆಗಳನ್ನೂ, ದುಷ್ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಪೆರ್ಲರು ಬಲವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ - ರಂಗದ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಈ ಖಂಡನೆಮಹತ್ವದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ.)

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಭಾಷೆ - ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿನ ಆಡುಮಾತಿನ ಸ್ಥಾನದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ - ಯಕ್ಷಗಾನವು ಪೌರಾಣಿಕ ರಂಗವಾದುದರಿಂದ ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾದ ಭಾಷೆ ಅವಶ್ಯ. ಆಡುಮಾತು ಸಲ್ಲ - ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ತೀರ ಸರಳವಾದ ದೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ನನಗನಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಪ್ರೌಢವೂ, ಒಂದಷ್ಟು 'ಹಳತೂ' ಇರಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ ನಿಜ, ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತಿನ ಲಯ, ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ ರೂಪಗಳು, ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು, ಆಡುಮಾತಿನವು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಮರ್ಥನಾದ ಕಲಾವಿದ 'ದೇಸಿಯ' ಬಳಕೆಯಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಶಕ್ತಿ, ಸೊಗಸು ತರಬಲ್ಲ ಎಂಬು ದಕ್ಕೆ ದಿ। ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಹಾಗೂ ಶೇಣಿಯವರ ಕೆಲವು ಆಡುಮಾತಿನ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳು ಸಾಕ್ಷಿ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮಾತು. ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಆಧರಿಸದೆ. ಕೇವಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನದಿಂದಲೇ ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. (ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು ಪ್ರಸ್ತಾವಿ ಸಿದ ಮಾತಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಬಹುದು) ಆಡುಮಾತನ್ನು ಹೊಂದಿ ಸುವ ರೀತಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಮಾನದಂಡ.

ವಾದದ ಮಿತಿ, ಆಕರ, ಆಧಾರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಚಾರಿಕವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ಆಟಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಲ್ಲ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಬೇಕು ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತು ಒಪ್ಪಬಹುದಾದು ದಲ್ಲ. ಬೇಕಾದರೆ, ಅದು ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಕು.

ಆಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದಂತೆ, ಶ್ರೀ ನಂಬಿಯಾರರ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ನೇರ ಪ್ರತಿ ಕ್ರಿಯೆ ಕೇಶವ ಉಚ್ಚಿಲರದು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಕ್ಷೆಯೇ ತೊಡಕಿನ ದೆಂದು ಉಚ್ಚಿಲರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಭಯಕ್ಕೇನೂ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆದಾಗ, ಈ ತೊಡಕು ಪರಿಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಟದಲ್ಲಿ ಮಾತು ನಾಲ್ಕನೇ ಒಂದಂಶ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ವೇಷ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಅಂಕ ಗಣಿತದ ಸರಳ ಸೂತ್ರ ಸರಿಯಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಉಚ್ಚಿಲ್ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ ಒಂದನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ. ನಂಬಿಯಾರರ ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಬಾಧಕ ವಿಲ್ಲ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಟದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚು 'ನಾಟಕೀಯ'

ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ, ಮಾತಿನ ಒಟ್ಟು ಹೊಣೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಎಂಬುದು ಅಲ್ಲಿ ವಿವಕ್ಷಿತ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ, ನೀತಿಗಳ ಅಂಶವು ಹೇಗೆ ಬರಬೇಕು ಎಂಬಲ್ಲಿಯೂ ಪೆರ್ಲ, ಉಚ್ಚಿಲ್ ಇಬ್ಬರೂ ನಂಬಿಯಾರರ ನಿಲುವಿಗೆ ಆಕ್ಷೇಪ ಎತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದರಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ, ನೀತಿ ಬೋಧನೆಗಳ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ, ವಿಚಾರ ಮಂಥನ, ಬೋಧನೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಂಬಿಯಾರರ ನಿಲುವು. ಕೆಲವು ಸಲ ವಿವಾದ ಬರುವುದು ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಬಳಸಿದಾಗ, ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನಷ್ಟೇ ಅರ್ಥಧಾರಿ ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರ ನಿಲುವಿಗೆ ಪೆರ್ಲ, ಉಚ್ಚಿಲರು ಎತ್ತಿದ ಆಕ್ಷೇಪವೂ ಇದೇ ರೀತಿಯದ್ದು. ಬರಿಯ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ, ಕತೆಗಾಗಿ ಕಲಾರಸಿಕರು ಕುತೂಹಲಿಗಳಲ್ಲ ನಿಜ, ಆದರೆ ಪದ್ಯ ವಿಧಿಸುವ ಮಿತಿಯನ್ನು ದಾಟಿ ಸಂದರ್ಭದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿದ ಮಾತು ಅನುಚಿತ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಪದ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಪ್ರಬಂಧಕಾರರ ನಿಲುವು. ಅರ್ಥ, ವಾದಗಳು ದೀರ್ಘವಾಗುವುದೇ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ. ಅದು ದೀರ್ಘವಾದರೂ ರುಚಿಕರವಾಗಿ, ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಇದ್ದಾಗ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೇ ಆಗಿದೆ, ಎಂದು ಉಚ್ಚಿಲ್, ಪೆರ್ಲ ಇವರಿಬ್ಬರ ನಿಲುವೆಂದು ನನಗೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಾತಿನ ಪ್ರತಿ ಅಂಶವೂ ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕು - ಎಂಬ ನಂಬಿಯಾರರ ವಾದಕ್ಕೆ ಉಚ್ಚಿಲರ ಆಕ್ಷೇಪ ವಾಸ್ತವವಾದಿಯಾದುದು. ಮಾತಿನ ಅದರಲ್ಲೂ ಆಶುಭಾಷಣದ - ರಸ - ಧ್ವನಿ ಔಚಿತ್ಯಗಳ ಸೀಮೆ ತುಸು ಸಡಿಲವಾದದ್ದು. ಬರಹದ ನಿಖರತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ರಸ ಮತ್ತು ಚಿಂತನದ ಕುರಿತು ನಂಬಿಯಾರ್ ಮತ್ತು ತೋಳ್ಪಾಡಿ ಅವರು ಕಲಾವಿದನಿಂದ ಅತಿಯಾದ ನಿರೀಕ್ಷೆ, ಪ್ರತೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ನನ್ನೆಣಿಕೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತು, ಘಟನಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣ, ಈ ಕಲೆಗೆ ಅಂಟಿದ ಒಂದು ರೋಗ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪುನರುಕ್ತಿ ಸಾಲದ್ದಕ್ಕೆ, ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಮತ್ತಷ್ಟು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. (ವಾಲಿವಧೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಪೂರ್ವ ವೃತ್ತಾಂತ ಐದಾರು ಸಲ ಬರುತ್ತದೆ.) ಇದಕ್ಕೆ ಬಲವಾದ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ ನಂಬಿಯಾರರೂ, ಉಚ್ಚಿಲರೂ ಒಂದು ಉಪಯುಕ್ತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣದ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಇದೆ.)

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈ

ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆ ಆಗಿದೆ (ಚರ್ಚೆಯು ಬಹುತೇಕ ಅಂಶ ಶೇಣಿ-ಸಾಮಗರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನೆ ಲಕ್ಷಿಸುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ.) ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಚಿಂತನಗಳ ಅಳವಡಿಕೆಗೆ ಬಹುಶಃ ಆಕ್ಷೇಪ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕ್ಷೇಪ ಇರುವುದು ಪದ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನದ ಬಗೆಗೆ. ಹಿಂದಣ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಲೆ'ಯೊಂದರ ಆವರಣದೊಳಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತರುವ ವಿಧಾನ ಯಾವುದು ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ರಂಗದ ಆಯಾಮ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯವಾದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ ಇದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರಿಗೂ - ಶ್ರೀ ಉಚ್ಚಿಲರಿಗೂ, ಸ್ಪಷ್ಟ ಭಿನ್ನಮತ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ನೆನಪಿಸುವ ಪದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಉಚ್ಚಿಲರ ಒಪ್ಪಿಗೆ, ಸಮರ್ಥನೆ ಇದೆ. ಚಿಂತನದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಭಂಗಗೊಳಿಸದೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಚಾರ ತರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು ನಂಬಿಯಾರರ ನಿಲುವು.

ಶ್ರೀ ನಂಬಿಯಾರರು ನೀಡಿದ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶ್ರೀ ಉಚ್ಚಿಲರ ಆಕ್ಷೇಪ ಜಾಣತನದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ, ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ತಾತ್ಪರ್ಯಕ್ಕೆ ಅದು ಉತ್ತರವಾಗಲಾರದು. ಕಾಳಿದಾಸನದು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಮಕಾಲೀನತೆ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದ್ದನ್ನು ನಾವು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪೇನು ಎಂಬುದು ಉಚ್ಚಿಲರ ವಾದ. ಆದರ ಇಲ್ಲಿ 'ಆವರಣ ಪ್ರಶ್ನೆ' ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ - ಪಂಪ, ರನ್ನರು ಸಮಕಾಲೀನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಮಾಡಿದ್ದಾರೆ – ಎಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಪಂಪ, ರನ್ನರು ಬರಿಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ತಂದಾಗ ಆಭಾಸವಾದದ್ದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು (ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿಯೂ ಅವರು ಸಮಕಾಲೀನತೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ.) ಇಂತಹ ಯತ್ನದಿಂದ ಪಂಪರನ್ನರ ಕಾವ್ಯದ ಮೌಲ್ಯ ಇಳಿದಿದೆ, ಹೊರತು ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲ. (ಇದನ್ನೂ ಉಚ್ಚಿಲರು ಗಮನಿಸಿ, ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಬೇಡ ಎಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.) ಇಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚಿಲರ ವಾದದಲ್ಲಿ,ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಗೊಂದಲಗಳಿವೆ.

ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ಎರಡು ದಾರಿಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚಿಂತನ, ಜೀವನ ದರ್ಶನ, ಪೌರಾಣಿಕ ವಿಮರ್ಶಾಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಚಾರ ಪ್ರವಾಹಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಎರಕವಾಗಿ ತರುವ ರೀತಿ, (ವಿ. ಸ. ಖಾಂಡೇಕರರ "ಯಯಾತಿ" ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ "ಹಯವದನ" ದ ರೀತಿ) ಇನ್ನೊಂದು ವಾರ್ತಾಪತ್ರಿಕೆಯ ಪದಗಳನ್ನೊ, ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನೊ, ಹಸಿಹಸಿಯಾಗಿ ತುರುಕಿಸುವ ರೀತಿ, ಇದು ಅಗ್ಗದ ದಾರಿ, ಜನರ ನಗೆ, ಚಪ್ಪಾಳೆಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸುವ ಒಂದು cheap gimmick (ಈ ಎರಡೂ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿದವರು ಶೇಣಿ ಅವರು. ಶ್ರೀ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗರೂ, ದೇರಾಜೆ ಅವರೂ ತಮ್ಮದಾದ ರೀತಿಯಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿಂತನ

ವನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ತಂದವರು.) ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನೂ ಆವರಣ ವನ್ನೂ ಕಾಯ್ದು ತರುವ ಸರ್ವಕಾಲಿಕ, ಸಮಕಾಲೀನತೆ, ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು. ಕಥೆಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ 'ಕಮ್ಮಿಟ್ಮೆಂಟ್' 'ಕಾಮಿನೀ ಪ್ರಕರಣ' 'ವಿಷಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬಂಧನ' 'ಎಡ - ಬಲ' 'ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ' 'ನ್ಯಾಯಾಂಗ ಪರಿಶೀಲನೆ' 'ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ' 'ವಿರೋಧ ಪಕ್ಷ' 'ಮತದಾನ' 'ಉತ್ತರದವರ ರಾಜಕೀಯ' - ಮುಂತಾದ ಕಥಾಕಥಿತ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಕ್ಷಮ್ಯವಾಗ ಲಾರದು. ಪೇಪರಿನ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ತಂದು ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸುವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾನಿರ್ಮಾಣ ಅಲ್ಲ. "ಅದು ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಅಣಕ" ಜಾಣತನದ ಚಮತ್ಕಾರ ದಿಂದ ವರ್ತಮಾನ ಪ್ರಪಂಚದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನ್ಯೂಸ್ ಪೇಪರ್ ಶಿರೋನಾಮೆ ಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತರುವುದು ಕಲೆಯಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ವೈಭವೀಕರಿಸುವುದು, ಅನರ್ಥಕ್ಕೆ ಮೂಲ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದುರಂತಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡುವ 'ಲೈಸನ್ಸ್' ಆಗಬಹುದು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪ, ರಚನಾ ವಿಧಾನದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಭಂಗಿಸದೆ,ಸಮಕಾಲೀನತೆಗಳನ್ನು ತರಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಶ್ರೀ ನಂಬಿಯಾರರ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ - ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಮಾಡಿರುವ ಚರ್ಚೆ, (ಅದು ಮಹತ್ವದ್ದಾದರೂ) ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಗೊಂದಲ ವನ್ನು ಉಚ್ಚಿಲರು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಗಟ್ಟಿ ನೆಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಬರೆದು, ಉಚ್ಚಿಲರು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಬಲವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಕ್ಷೆ'ಯ ಗೊಂಡಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಲೀಸಾಗಿ ಸಂಚರಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಗೋಷ್ಠಿಯ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾದರಿ ಇದು.

ಶ್ರೀ ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಔಚಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳಾದರೆ, ಉಚ್ಚಿಲರದು ರಸ-ಧ್ವನಿ- ಔಚಿತ್ಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯದು. ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ ಅವರು ಇನ್ನಷ್ಟು ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ, ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರೌಢವಾದ ಚಿಂತನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ, ಒಂದು ಹೊಸ ಲೋಕವನ್ನೇ ತೆರೆದು ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸದು ಮತ್ತು ಕಲೆಗೆ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲದು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಗಳನ್ನೆ ಕೆದಕಿ, ಹೊಸ 'ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲೊರೇಷನ್' ಕೈಗೊಂಡಿರುವ ತೋಳ್ಪಾಡಿ ಕಾವ್ಯ ದಲ್ಲಿ 'ರಹಸ್ಯ'ವನ್ನೂ 'ಪ್ರಕಾಶ'ವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವ ಕೆಲಸ ಕಲಾವಿದನದ್ದು ಎಂದಿ ರುವುದು, ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸೂತ್ರ ವಾಕ್ಯವಾಗಬಲ್ಲ ಮಾತು.

ಶ್ರೀಯುತರು ತಮ್ಮ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸಿನ ಜೀವನಾದರ್ಶ ವೈವಿಧ್ಯದ ಚಿತ್ರಣದ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬಹು ಅಂಶ ನನಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಿದೆ.

ಮಾತಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯ ಬಗೆಗೆ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು ಹೇಳಿರುವಂತಹದು ಸಹ, ಮಾತು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವ ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಒಂದು ಕೊಡುಗೆ. ಮಾತು, ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ಇತಿಹಾಸ, ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವ್ಯಂಜಕತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿ, ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವಾಗ, ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಚಾರ - ಅನುಭವಸಿದ್ಧ. (ಈ ವಾದವನ್ನು ಔಚಿತ್ಯ ಭಂಗಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಯಾಗಿ ಬಳಸಕೂಡದು) ಅಂತಹ ಒಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆ: 'ಕರ್ಣಪರ್ವ'ದ ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರದ್ದು. ನಾವು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕರ್ಣನ ದ್ವಂದ್ವ ದುರಂತ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸ್ವಾಮಿಭಕ್ತಿ, ಜಾತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಕೀಳ್ತನದ ತುಮುಲ, ಯಾವುದೂ ಕರ್ಣಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. (ಕೊನೆಯ ಶಿವ ಶಿವ ಸಮರದೊಳು ಪದ್ಯಗಳ ಹೊರತು) ಕರ್ಣಪರ್ವದ ಕರ್ಣ ಒಬ್ಬ ಧೀರ, ಉದ್ಧತ, ಸರಳ ಪಾತ್ರ-ಖಳನಾಯಕ, (ಬೇಕಾದರೆ ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ನಾಯಕನೆನ್ನಿ) ಆದರಾಚೆ, ನಾವು ಮಾಡುವ ಸೃಷ್ಟಿ 'ರಹಸ್ಯಂಜ' ಅದು ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಮೂಡುವಂತಹದು ಮತ್ತು ಉಚಿತವಾದದ್ದೆ.

ಬಯಲಾಟದ ವೇಷಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗವು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸರಳ, ಮುಗ್ಧ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳತೋಟಿ, ವೈಚಾರಿಕ ಅಂಶ ಅನಾವಶ್ಯಕ, ಅಸಾಧ್ಯ - ಎಂಬ ವಾದ, ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಭಾವಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ (ಅಭಿನಯವೂ ಸೇರಿದಂತೆ) ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೌಲಭ್ಯ ಇದೆ. ಆಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಎಲ್ಲ ಚಿಕ್ಕ ದೊಡ್ಡ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಮಾತಾಡಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇರುವ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿದ್ದಾನೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ರೂಪ ಹೆಚ್ಚು ದಟ್ಟವಾಗಿ, ಜೀವಂತವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕತೆ, ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಿತಿ, ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ.

ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ರೂಪಕ್ಕೆ ಬಾಧಕವಾಗದಂತೆ ತೋರಿಸಿ, ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನಾಂತಗಳನ್ನು ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಹೊಂದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಲವು ಸಮರ್ಥ ಕಲಾವಿದರು ಆಟದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಬಹಳಷ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಶೇಣಿಯವರು ಈ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಸಾಮಗರು (ದಶರಥ, ಕೌರವ)

ಕೆರೆಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗ್ಡೆ (ಕಂಸ, ದುಷ್ಟಬುದ್ಧಿ, ಕೌರವ. ಬಲರಾಮ) ಶಂಭುಹೆಗ್ಡೆ (ಸಂಧಾನದ ಕೃಷ್ಣ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ) ಕುಂಬ್ಳೆ ಸುಂದರರಾವ್ (ತ್ರಿಶಂಕು, ಕರ್ಣ, ಪರೀಕ್ಷಿತ) - ಇವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಚಿಂತನದ ಜೀವ ತುಂಬಿಸಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಭಾವಾತ್ಮಕತೆ ಎಂದು ಎರಡಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವಾಗ ಅವರು ಶೇಣಿ ಅವರ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ದೇರಾಜೆ ಅವರ ಭಾವು ಕತಾದಾತ್ಮ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ ಎಂದುದು, ಒಂದು ತೋರ ಮಟ್ಟಿನ ಸರಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ಎಂದೇ ನನ್ನೆಣಿಕೆ. ಬಹುಶಃ ಅದರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಷ್ಟೆ ಅಷ್ಟೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯ ವೈಶಾಲ್ಯ, ಸಂಕೀರ್ಣ ತೆಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಬಗೆಗೆ ಅವಕ್ಕಿರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಿಷ್ಠೆ ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ತೋಳ್ಪಾಡಿ, ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ, ಪ್ರಬಂಧಕಾರರ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಒಂದು ಮಗ್ಗುಲನ್ನು ಪೂರೈಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತೋಳ್ಪಾಡಿ ಅವರದು ದಿಟ್ಟ ಸಾರ್ಥಕ ಯತ್ನ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕು.

ಶ್ರೀ ಶಂಭುಹೆಗ್ಡೆ ಅವರ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣವು, ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾದದ್ದು, ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯಿಂದ ಬರೆದು ತಂದುದಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧವೊಂದರ ಮಾನ ದಿಂದ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗಲಾರದು. ಅದರ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯಾಂಶ ಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ. ರಂಗದ ಪರಿಕರಗಳು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ವನ್ನು ಮಾತು ಮಾಡಲಾರದೆಂದು ಹೇಳಿ, ಆಟ - ಕೂಟಗಳ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಬಗೆಗೆ ಮೌಲಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತೋರಿಸಿಯೇ ಶ್ರೀ ಹೆಗ್ಡೆ ತಮ್ಮ ವಿವೇಚನೆ ಆರಂಭಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಗೋಷ್ಠಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನಗಳು ಗೊಬ್ಬರವಾಗಿ ಒದಗಬೇಕು, ಅದು ಫಲವಾದಾಗ ಗೊಬ್ಬರ ಕಾಣಿಸಲಾರದು - ಎಂಬ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ, ಶ್ರೀ ಹೆಗ್ಡೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲೂ, ಆಟಗಳಲ್ಲೂ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಹೆಚ್ಚು ಸಕ್ರಿಯ, ಸಶಕ್ತವಾಗಬೇಕು, ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಬಾರದು (ಉ ಕನ್ನಡದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಕ್ರಿಯತೆಗೂ, ಅಲ್ಲಿಯ ರಂಗ ಜೀವಂತಿಗೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.) ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲೂ ಯುದ್ಧ ಏಳುಬೀಳು ಗಳಿಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಬಳಕೆ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಸಹಾಯಕ. ಸಮರ್ಥ ಭಾಗವತ ನೊಬ್ಬನಿದ್ದಾಗ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಎಂತಹ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಸೊಗಸುಗಳು, ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವೂ ಸ್ಫುರಿಸಬಹುದೆಂಬುದು, ಅನುಭವಸಿದ್ಧ - ಶ್ರೀ ಮಂಡೆಚ್ಚರು, ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ. ಬಲಿಪ ಭಾಗವತರಂತಹವರಿದ್ದಾಗ - ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಆಯಾಮ, ಚೇತನ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಕಲೆಯ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಕೆಡದಂತೆ ಮಾತ್ರ ತರಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಶ್ರೀ ಹೆಗ್ಡೆ 'ಆವರಣ'ದ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದೊಂದು ಉತ್ತರದ ತಳಪಾಯ ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ. ಆವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಮವಸ್ತ್ರ ಅವಶ್ಯ ಎಂಬ ವಾದ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವಂತ ಹುದಲ್ಲ. ಈಗ ಇರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉಡುಪಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸೀಳಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪುರಾಣ ಲೋಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲದ ಕೃತಕ ಆವರಣ ನಿರ್ಮಾಣದ ಉಪದ್ವ್ಯಾಪ ಯಾಕೆ? ಪರಿಕರದಿಂದ ಆವರಣ ಸೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲ ದಿರುವುದೇ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಲಕ್ಷಣ.

ಇದಿರಾಳಿಯ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸಿ ಬೆಳೆಸಿ. ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡುವ ರಸತಂತ್ರದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ, ತುಂಬ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದದ್ದು, ಮಹತ್ವದ್ದು. ದೇರಾಜೆ. ಶೇಣಿ, ಪೆರ್ಲ ಅವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರ ಇದೆ. ಇದಿರಾಳಿ ಯಿಂದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಾದಗಳ ಧಾಳಿಯ ಭಯದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದನ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಅರಳಲಾರದೆಂಬ ಅವರ ಅನಿಸಿಕೆ, ಹಲವರ ಅನುಭವ. "ರಂಗದ ವಾದ ವೆಂಬುದು ಪ್ರಣಯ ಕಲಹದಂತೆ. ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸುಖವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ವಾಗಿರಬೇಕೆ"ಂದು ಶ್ರೀ ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ತಾವೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಭಾವ ಮುಂದಾಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುವರ್ತಿಯಾದ ಬುದ್ಧಿಯ ವ್ಯವಸಾಯ' ಎಂಬ ಶ್ರೀ ಹೆಗ್ಡೆ ಅವರ ಸೂತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸು ತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿವಾದದ ಹಾವಳಿಯ ಗಾಳಿ ಈಗ ಕಡಿಮೆ ಆಗು ತ್ತಿದೆ – ಎಂಬುದನ್ನು ಶ್ರೀ ಶಂಭು ಹೆಗ್ಡೆ ಅವರು ಗುರುತಿಸಿರುವುದು ತುಂಬ ಮಹ ತ್ವದ ಅಂಶ. ಇಂದಿನ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಕಲಾಮಾರ್ಗವಾದ ಪ್ರಧಾನವಾದುದಲ್ಲ, ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯದ್ದು, ಒಟ್ಟಂದದ್ದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಸಂವಾದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದೊಂದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ರೀತಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಿಗೆ, ಕೆಲ ಆಟದ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಸಲ್ಲ ಬೇಕು.

"ಚಮತ್ಕಾರವು ಕಲೆಯಲ್ಲ" ಎಂಬುದು, ಕಲಾನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಬೇಕಾದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಾಂಶ. ಆದರೆ ಚಮತ್ಕಾರದ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನ ಇದೆ. ರಸಸಿದ್ಧಿಗೆ, ಪಾತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಉಪಕರಣವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ತಿಳಿಯಾದ ಹಾಸ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ, ಸಹ ಪಾತ್ರಗಳೊಳಗಿನ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಖಳ ನಾಯಕನ ಖಳ ಸ್ವಭಾವದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ, ಹೀಗೆ ಹಲವು ಬಗೆಯಿಂದ ಚಮತ್ಕಾರದ

ಉಪಯೋಗ ಇದೆ. ಆದರೆ, ಅಳತೆ ಮೀರಿದಾಗ, ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಷಯದ ನಿರ್ವಹಣ ಮಾಡುವಾಗ ಚಮತ್ಕಾರ ಆಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿರಿಸಿದರೆ, ಕಲಾವಿದ ಅದರಿಂದ ಬರಬಹುದಾದ ಕ್ಷಣಿಕ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಸೆರೆಯಾಗಿ ಉಚ್ಚ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತಲುಪಲು ವಿಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಎಂಬ ಅಂಶದ ಅರಿವು ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಬೇಕಾದದ್ದೆ. ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತ, ಜನರ ಮುಂದೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲೆ ತನ್ನ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಕಾರನಿಗಂತೂ ಈ ಅರಿವು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು.

ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೀ ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು, 'ಕಲೆಯ ಸ್ವಧರ್ಮವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಬೇಕು' ಎಂಬ ಒಂದು ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿ, ಬಹಳಷ್ಟು ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಸೋದಾಹರಣ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಅವರು ಮುಂದಾಗಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ಅಂಶ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಮಾಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗೆ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣದಲ್ಲೂ, ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲೂ ವಿವರಣೆ ಕಡಿಮೆ ಆಗಿ, ಕೆಲವೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಬಹುದಾದ ಅವಕಾಶ ಉಳಿದು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ತಾನು ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಇಡಿಯ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕಂಡ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಒಲವು ಎಂದರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಡೆಗೇ ಇದ್ದ ಒತ್ತು, ಲಕ್ಷ್ಯ ಆಟದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದಿದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟು ಧೋರಣೆ - ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬ ಗೃಹೀತದ ಮೇಲೆಯೇ. (ಬಹುಶಃ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ವಾಚಸ್ಪತಿ ಎಂದು ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ದಿ। ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸಂಸ್ಮರಣಾರ್ಥ ಜರಗಿದ ಗೋಷ್ಠಿ ಎಂಬ ಒಂದು ಅಂಶ-ಸಂಗತಿ - ಈ ಗೋಷ್ಠಿಯ ಮೇಲೆ ಅಜ್ಞಾತ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿ, ಹೀಗಾಗಿರಬಹುದೇ?)

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಈ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬರಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ (೧) ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದಿರಾಳಿಯ ಮಾತಿಗೆ ಸಂದರ್ಭ ಕೊಡುವ ಕ್ರಮ (ಮುಂದಿನ ಎತ್ತುಗಡೆಗೆ ಕೊಡುವ ಮುಖ್ಯ, Catch words) ಅದರ ಬಳಕೆ ಆದರಿಂದಾಗುವ ಕೆಲವು ಗೊಂದಲಗಳು. (೨) ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆ (Editing) ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ (೩) ಬಿಟ್ಟ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾದ, ಬಿಡಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳು. (೪) ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ತೀರ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು (ಮಾತಿಗಿಂತಲೂ ಮೌನ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವುದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಶ್ರೀ ಶಂಭುಹೆಗ್ಡೆ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.) ಈ ಎಲ್ಲವರ ಬಗೆಗೆ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಯಬಹುದಾಗಿತ್ತು.

ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ಒದಗುತ್ತಿತ್ತು. (ಒಂದು ಗೋಷ್ಠಿಯ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಇಡಿಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಬಗೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳ ಸಮಗ್ರ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಬಯಸುವುದೂ ಸರಿಯಾಗದು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಮೂದಿಸಬೇಕು.)

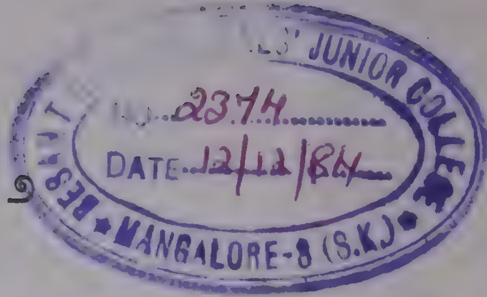
ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಇದ್ದರೂ, ಗೋಷ್ಠಿಯಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮ, ಚಿಂತನ ವಿವೇಚನೆಗಳಿಂದ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಮಂಡನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಗೋಷ್ಠಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಫಲ, ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾಚಸ್ಪತಿಯ ಸ್ಮೃತಿಗೆ ಅರ್ಹ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ಅರ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

●

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಕೃತಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ಹಿನ್ನುಡಿ

ಪ್ರಕಾಶಕರು : ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು 1981

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ — ೨



ಭಾಗವತಿಕೆ, ಚೆಂಡೆಮದ್ದಳೆ ವಾದನ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಇರುವ ಹಾಗೆ, ಅರ್ಥ ಹೇಳುವಿಕೆಗೂ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಇದೆಯಷ್ಟೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಭಾಷೆ, ಗತ್ತು, ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂದರ್ಭ ಕೊಡುವ ಎತ್ತುಗಡೆ, ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ಮುಂತಾದುವಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಪೂರ್ವ ಪದ್ಧತಿಗಳಿವೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದನೂ ಕೂಡ ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಲೇಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಮಾತು ಎಷ್ಟೇ ಸುಂದರವಾಗಿ, ವಿಚಾರಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಾಗಲಾರದು. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಅಳವಡಿಸದಿರುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು, "ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ನಿಜ, ಆದರೆ ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಅಲ್ಲ" ಎಂಬಂತಹ ಅನುಭವಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ನಾವು ಕೇಳುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ.

ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅದು ಅವಶ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹಿಡಿತ ಎಷ್ಟು ಬಲವಾಗುತ್ತದೆಂದರೆ, ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳೂ ಕೂಡ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಅನೌಚಿತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸದೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಪರಂಪರೆ (Tradition) ಯನ್ನು ಪಾಲಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು (Conventions) ಬಿಡಬಾರದೆಂದಿಲ್ಲ. ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿ ಪಥದಲ್ಲಿರಿಸಿ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮೂರು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಆಟ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಹೇಳುವ ಕ್ರಮವು ಮರುವಿಚಾರಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಗಬೇಕೆಂದು ನನ್ನೆಣಿಕೆ.

ಪಂಚವಟಿ ವಾಲಿವಧೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ರಾಮ - ಸುಗ್ರೀವರ ಭೇಟಿ ನಡೆದು, ಸುಗ್ರೀವನು ತನ್ನ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ರಾಮನಲ್ಲಿ

ಹೇಳುತ್ತ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ದೇವತೆಗಳು ಸಹ ಅಂಜುವರಣ್ಣನ। ಠೀವಿ ಪರಾಕ್ರಮಕೆ। ರಾಮ। ದೇವ ನಾವಿಬ್ಬರು ಜೋಡಾದೆವೀ ವಾಲಿ। ರಾವಣರಿಂದ ಹೀಗೆ" (ಅಥವಾ "ಜೋಡಾದೆವು ವಾಲಿ । ರಾವಣದನುಜರಿಂದ") ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ, ದುಷ್ಟರೂ ಪರದಾರಾಪಹಕಾರರೂ ಆದ ವಾಲಿ ರಾವಣರಿಂದ ಸಜ್ಜನರಾದ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರಿಗೆ ಈ ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ನಾವು ಸಮಾನ ದುಃಖಿಗಳು - ಎಂಬುದು ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ, ರಾಮನು ಸುಗ್ರೀವನಿಗೆ ಧೈರ್ಯ ನೀಡುವ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ : ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡರೆ ಬಿಡುವೆನೆ ಸೀತೆಯ । ಎನ್ನ ಮನೋಪ್ರೀತೆಯ ॥ ನಿನ್ನಣ್ಣನ ಪಾಡೇನು ವಾಲಿಯ ಕೊಂದೀಗ । ಮಣ್ಣಗೂಡಿಪೆನೆಂದನು ॥ ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವಾಗ, ರಾಮನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸುಗ್ರೀವನ ಮೊದಲಿನ ಮಾತನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದು ರೂಢಿ, 'ನಾನೂ ನೀನೂ ಸಮಾನರೆಂಬುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ನಾನು ಕಣ್ಣಿಂದ ಕಾಣದೆ, ಸೀತಾಪಹಾರ ಆಗಿಹೋಯಿತು. ನಿನಗಾದರೆ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆಯೇ ನಿನ್ನ ಪತ್ನಿಯ ಅಪಹಾರ ನಡೆಯಿತು' - ಈ ತಾತ್ಪರ್ಯದ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿ, ಮುಂದೆ ವಾಲಿವಧೆ ಮಾಡುವ ಸಂಕಲ್ಪವನ್ನು ರಾಮನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ ಇದೆ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ರಾಮ ಸುಗ್ರೀವನನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬೇಕೆ? ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಧೋರಣೆ, ಧ್ವನಿ ಇದೆಯೆ? ಇದು ವಿಚಾರಣೀಯ.

ರಾಮನು ಸುಗ್ರೀವನನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಿಸಲು, ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಆಧಾರ "ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡರೆ ಬಿಡುವೆನೆ" - ಎಂಬ ಮೂರು ಶಬ್ದಗಳು ಮಾತ್ರ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ವೀರಭಾವದಿಂದ ಹೇಳುವ ರೀತಿಯೂ ಕಾರಣ. ಆದರೆ, "ನಾವಿಬ್ಬರು ಜೋಡಾದೆವು" ಎಂಬ ಮಾತು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ಕುಂದು ಎಂದು ರಾಮನು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. "ನೀನು ಹೇಳಿದಂತೆ ನಾವು ದುಃಖಿಗಳೇ ಹೌದಾದರೂ, ನಿರಾಶರಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ರಾವಣನ ಮೋಸಕ್ಕೆ ನಾನು ಒಳಗಾದೆನೇ ಹೊರತು, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಂಡರೆ ಬಿಡಲಾರೆ. ವಾಲಿಯಂತೂ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ನಾನು ಸಂಹರಿಸುತ್ತೇನೆ" - ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯನ್ನಿರಿಸಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭ "ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ" ಪ್ರಸಂಗದ್ದು. ಧರ್ಮರಾಜನು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ದುರ್ಯೋಧನನಲ್ಲಿ ಸಂಧಾನಕ್ಕಾಗಿ ದೂತನಾಗಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಕೇಳಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ, ಕೃಷ್ಣನು, ಭೀಮನನ್ನು ಕರೆದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಭೀಮನು ನೀಡುವ ಉತ್ತರದ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ

ಅಣ್ಣನವರಿಗೆ ನೀತಿಯಾದರೆ । ನಿನ್ನ ಮನಕೊಪ್ಪಿದರೆ । ಭೂತಳ । ವನ್ನು ಕೌರವ ನಿತ್ತರೆನಗೇ । ನಿನ್ನು ದುಗುಡ ॥

ಇಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಸಂಧಾನದ ಬಗೆಗೆ ತನಗಿರುವ, ಅಸಮಾಧಾನ ಔದಾ ಸೀನ್ಯಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು, ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತ ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. "ಪಡೆಯುವ ನೀವಿದ್ದೀರಿ. ಕೊಡಲು ಅವನಿದ್ದಾನೆ. ನನಗೇನು? ಧರ್ಮನ್ಯಾಯಗಳೆಲ್ಲ ನಿಮ ಗಲ್ಲವೆ ತಿಳಿದಿರುವುದು" - ಈ ಧಾಟಿಯ ಮಾತು ಬರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ಅಸಮಾಧಾನವಾಗಲಿ, ಅಸಮ್ಮತಿಯಾಗಲಿ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಬಂಧಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಮುಂದೆ ಭೀಮ - ದ್ರೌಪದಿ ಸಂವಾದದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಭೀಮನು ದ್ರೌಪದಿಯ ಚುಚ್ಚುಮಾತಿನಿಂದ ಭುಗಿಲೆದ್ದು, ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆದು "ಯುದ್ಧವನ್ನೆ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ ಬಾ, ಸಂಧಾನವನ್ನು ಮುರಿದು ಬಾ" ಎಂದು ಹೇಳುವ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ. ಭೀಮನ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಾದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. "ಇದೇನು ಪವನಜ ದ್ರುಪದ ಸುತೆಯರ ಮತವು ಬೇರಾಯ್ತು" - ಎಂಬ ಪದ್ಯಭಾಗ ದಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ "ಅಣ್ಣನವರಿಗೆ ನೀತಿಯಾ ದರೆ " ಎಂಬ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವಾಗಲೇ ಭೀಮನು ಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದರೆ ಕೃಷ್ಣನ ಆಶ್ಚರ್ಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ''ಇದೇನು ಪವ ನಜ ದ್ರುಪದಸುತೆಯರ ಮತವು ಬೇರೆಯಾಯಿತು'' - ಎನ್ನಲೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಭೀಮನ ಅಸಮ್ಮತಿ ಬರಬೇಕಾದುದೂ ಎರಡನೇ ಕೃಷ್ಣ ಭೀಮರ ಸಂವಾ ದದಲ್ಲೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲೂ, ಮೂಲಭಾರತ ದಲ್ಲೂ ಭೀಮನು ತಾನು ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಬಯಸಿ, ಕುಲಕಲಹ ಬೇಡವೆಂಬುದಕ್ಕಾ ಗಿಯೇ ಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿಸಿದುದಾಗಿ ಹೇಳಿದನೆಂದಿದೆ.

ಇಂತಹದೇ ಎರಡು ಗೊಂದಲಗಳು ಕರ್ಣಪರ್ವದ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕರಣ ದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಕರ್ಣನು ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೂಡಿದಾಗ "ಆಡಂಬರದೊಳಗಾ ಬಾಣದ ಗುರಿ । ನೋಡಿ ನರನಗಳಕೆ ಹೂಡುತ ಶಲ್ಯನ ಕಂಡರ್ಕಜ ಮಾ । ತಾಡಿದ ನಗ್ಗಳಿಕೆ" - ಎಂಬ ಪದವಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಮುಂದೆ ಕರ್ಣನು ಶಲ್ಯನನ್ನು ಸಂಬೋ ಧಿಸಿ ಹೇಳುವ "ಏನು ಸಾರಥಿ ಸರಳು ಪಾಂಡವ । ಸೇನೆಯನು ಗೆಲಬಹುದೆ ಪಾರ್ಥನ। ಮಾನಿನಿಗೆ ವೈಧವ್ಯ ದೀಕ್ಷಾವಿಧಿಯು ತರಬಹುದೆ ॥ ಅನಲಮ್ಮುವರುಂಟೆ ನಿನಗಿದು। ಸಾಸುರಾಗವೆ ಹೇಳೆನಲು ರವಿ । ಸೂನುವಿನ ಮೊಗನೋಡಿ ಮಾದ್ರಾಧೀಶನಿಂತೆಂದ" (ಅಥವಾ, ರವಿ ಸೂನುವಿನ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರವನು ಹೊಗಳಿದನು ಮದ್ರೇಶ) ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ ಪದ್ಯ. ಈ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವಾಗ ಕರ್ಣನು ಶಲ್ಯನೊಡನೆ, ತಾನು ಹೂಡಿದ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಸಲಹೆ ಕೇಳುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ, ಸಮಾಲೋಚನೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ರೂಢಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕರ್ಣನ ಮನೋಧರ್ಮ, ಕರ್ಣಶಲ್ಯರೊಳಗೆ

ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿಂದ ವಿಶ್ವಾಸ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆ - ಇವುಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಹೂಡಿದ ಅಸ್ತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಾಲೋಚಿಸುವುದು ಸಂಭವವಲ್ಲ. ಕರ್ಣನ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ಇದು ವಿರುದ್ಧ. ಇಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನದು ವೀರಭಾಷಣ. ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಆಡಿದ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯ ಮಾತು. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ''ಏನು ಸಾರಥಿ......'' ಎಂಬ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಗೆ ಮೊದಲು, "......ಮಾತಾಡಿದ ನಗ್ಗಳಿಕೆ" ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ. ಬಾಣವನ್ನು "ಆಡಂಬರ''ದಿಂದ ಹೂಡಿದನೆಂದೂ ಇದೆ. ಕರ್ಣನು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿದುದೋ, ಅಥವಾ ಸಲಹೆಯನ್ನು ಬಯಸಿದುದೋ ಅಲ್ಲವಾದರೆ, ಶಲ್ಯನು ಮುಂದೆ ಸಲಹೆ ನೀಡಿದುದೇಕೆ ಎಂಬ ಒಂದು ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಆದರೆ, ಕರ್ಣನು ಸಲಹೆ ಕೇಳಿದರೇನೇ ಶಲ್ಯನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕರ್ಣನ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಕಂಡ ಶಲ್ಯನು ''ಅಸ್ತ್ರವೇನೋ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದೇ. ಆದರೂ, ನಿನ್ನ ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದ ಭರದಲ್ಲಿ ಶರಸಂಧಾನ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸು. ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ನೀನು ಬಯಸಿದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ'' ಎಂದು ಹೇಳಿದುದಾಗಿದೆ, ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಶಲ್ಯನಿಗೆ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳಿವೆ: ಎಲೆ ಭಾನುಜಾತ ಕೇಳಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯನು । ತಿಳಿಯದೆ ನೀಹೂಡಿದೆ । ನಳಿನಾಕ್ಷನಾತನ ರಥದೊಳಗಿರೆ ನಿನ್ನ । ಗೆಲುವರೆ ಬಿಡುವನೇನೈ ॥ ಅಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದುದರಿಂದ ಗೆಲುವು ಅಸಾಧ್ಯ. ಚತುರ ಸಾರಥಿಯಾದ ಕೃಷ್ಣನಿರುವಾಗ ನಿನ್ನನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಬಿಡಲಾರ - ಎಂಬುದು ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಹಾಗಾದರೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ಈ ಅಪಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಏನು ಪರಿಹಾರ? ಕೊರಳಿಗೆ ಹಿಡಿದರೆ ಮಕುಟಕೆ ತಾಗುವ । ದುರಕಾಗಿ ಬೆಸಸಿದರೆ । ಶಿರವ ಕತ್ತರಿಪುದಿದು ಸಿದ್ಧ ಬೇಗದಿ । ಮರಳಿ ನೀ ತೊಡುಯೆಂದನು ॥ ಗುರಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕು. ಕೊರಳಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಗುರಿಯನ್ನು ಎದೆಗೆ ಹಿಡಿಯಬೇಕು. ಯಾಕಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕು? - "ಕೊರಳಿಗೆ ಹಿಡಿದರೆ ಮಕುಟಕೆ ತಾಗುವುದು" - ಆದುದರಿಂದ ಎದೆಗೆ ಗುರಿ ಹಿಡಿದರೆ, ಕೊರಳಿಗೆ ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಶಲ್ಯನ ಊಹೆ. ಸಮಸ್ಯೆ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲೆ. - ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕರ್ಣನು ಗುರಿಹಿಡಿದಿರುವಂತೆ ಬಿಟ್ಟರೆ, ಅದು ಅರ್ಜುನನ ಕೊರಳಿಗೆ ತಾಗಲಾರದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಶಲ್ಯನು ನೀಡುವ ಕಾರಣಗಳು ಎರಡು.

1) ''......ಅಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯನು ತಿಳಿಯದೆ ನೀಹೂಡಿದೆ'' - ಎಂಬುದು ಒಂದು. ಅಂದರೆ ಕರ್ಣನು ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ; ಅಥವಾ ಗುರಿ ಹೂಡಬೇಕಾದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಯೋಚಿಸದೆ ಹೂಡಿರುವುದು ಕಾರಣ.

2) "ನಳಿನಾಕ್ಷನಾತನ ರಥದೊಳಗಿರೆ ನಿನ್ನ ಗೆಲುವರೆ ಬಿಡುವನೇನೈ'' -

ಕೃಷ್ಣನು ಸಾರಥಿಯಾಗಿರುತ್ತ ಈ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರ ಫಲಕಾರಿಯಾಗಲಾರದು, ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು. ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವಿರುದ್ಧ ವಾಗಿವೆ. ಕರ್ಣನ ಗುರಿ ತಪ್ಪಬಹುದಾದ ಕಾರಣ ಅಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯನು ತಿಳಿಯದೆ ಹೂಡಿದುದೆ? ಅಥವಾ ಕೃಷ್ಣನ ಸಾರಥ್ಯವೆ?

ಒಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿರಬಾರದೆಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವು ಪೂರ ಕವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರ ವಿಫಲವಾಗಲು ಕರ್ಣನ ಪ್ರಯೋಗ ದೋಷವು ಕಾರ ಣವಾದರೆ, ಕೃಷ್ಣನ ಸಾರಥ್ಯದ ಜಾಣ್ಮೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವಿಲ್ಲ. ಅದು ತಾನಾಗಿಯೇ, ಅಂದರೆ ಕರ್ಣನ ಅಚಾತುರ್ಯದಿಂದಲೇ ತಪ್ಪಿಹೋಗಬೇಕು. ಅಲ್ಲ, ಕೃಷ್ಣನ ಸಾರಥ್ಯದ ಚಮತ್ಕೃತಿಯು ದೆಸೆಯಿಂದ ಗುರಿ ತಪ್ಪುವಂತಾಗುವುದಾದರೆ "ಅಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯನು ತಿಳಿಯದೆ ಹೂಡಿದೆ" ಎಂಬುದು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಸಂಗತಿ.

ಮುಂದಿನ ಘಟನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಕೃಷ್ಣನು ರಥವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಲಾಗಿ, ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರವು ಅರ್ಜುನನ ಕೊರಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ, ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ ತಾಗಿತೆಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದಾದ ವಿಚಾರವೆಂದರ ಶಲ್ಯನು ಓರ್ವ ನಿಷ್ಣಾತ ಸಾರಥಿಯಾಗಿ, ಮುಂದೆ ಕೃಷ್ಣನು ಹೂಡಬಹುದಾದ ಉಪಾಯವನ್ನು ಊಹಿಸಿ, ಅಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಜುನನ ಕೊರಳಿಗೆ ಗುರಿ ಹಿಡಿಯುವಂತೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ, ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳಿವೆ. ಒಂದು : ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮೇಲ್ಮೊಗವಾಗಿ ಚಲಿಸುವ ಸ್ವಭಾವವುಂಟು, ಅದರ ನೆಲೆ ಯನ್ನು ತಿಳಿದು ಹೂಡಬೇಕು, ಆದುದರಿಂದ ಗುರಿಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಸಾರಥ್ಯದ ಚಮತ್ಕಾರವೆಂಬುದು, ಕರ್ಣನ ಪ್ರಯೋಗ ದೋಷಕ್ಕೆ ಪೂರಕ ಮಾತ್ರ.

"...ನಳಿನಾಕ್ಷನಾತನ ರಥದೊಳಗಿರೆ ನಿನ್ನ ಗೆಲುವರೆ ಬಿಡುವನೇನೈ" - ಎಂಬ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡುವ ಅರ್ಥಧಾರಿ, ಸಾರಥ್ಯದ ನೈಪುಣ್ಯದಿಂದ ಕೃಷ್ಣನು ರಥವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೆಂದೂ ಆದುದರಿಂದ ಗುರಿಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸ ಬೇಕೆಂದೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನು ಬಾಣವನ್ನು ಹೂಡುವಾಗ "ನೆಲೆಯರಿಯದೆ ಹೂಡಿದ" ನೆಂಬ ಮೊದಲ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಗೌಣಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಇದು ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ಕೃಷ್ಣನು ರಥವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಬಹುದೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಶಲ್ಯನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಇಲ್ಲ. ನೇರವಾಗಿ ಇರುವ ಮಾತು "ಅಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯರಿಯದೆ ಹೂಡಿದೆ" ಎಂಬುದೇ.

ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಆಕರವಾಗಿರುವ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಾಗಲಿ, ವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಶಲ್ಯನು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ

ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಶಲ್ಯನು ಕರ್ಣನ ಶರಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ದೋಷವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಗುರಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವಂತೆ ಸಲಹೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರವು ಸ್ವಲ್ಪ ಬಗ್ಗಿಕೊಂಡಿತ್ತು. (ಅಂದರೆ ಬಾಣಸಂಧಾನದಲ್ಲೆ ಕರ್ಣನು ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದ್ದನೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.) (ನೋಡಿ : ಎ ಆರ್ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ವಚನ ಭಾರತ : ಕರ್ಣಪರ್ವ) ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸರಳು ಮೇಲೆ ಬಗ್ಗಿದ ಮಾತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶಲ್ಯ "ಸಂಧಾನವೊಡಬಡದೆನ್ನ ಚಿತ್ತದಲಿ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಬಾಣವು ಅರ್ಜುನನ ಕೊರಳಿಗೆ ತಾಗದೆ ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ ತಾಗುವ ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಕೃಷ್ಣನು ರಥವನ್ನು ಐದು ಅಂಗುಲ ತಗ್ಗಿಸಿದುದೇ ಕಾರಣವೆಂಬುದರಲ್ಲೂ ಪ್ರಸಂಗಸಾಹಿತ್ಯ, ವ್ಯಾಸಭಾರತ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಭಾರತ - ಈ ಮೂರರಲ್ಲೂ ಏಕವಾಕ್ಯತೆಯಿದೆ. (ನೋಡಿ : ಕರ್ಣಪರ್ವ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪಾವಂಜೆ ಗುರುರಾವ್ ಪ್ರಕಾಶಿತ; ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಭಾರತ ಕರ್ಣಪರ್ವ ಸಂಧಿ 25, ಮೈಸೂರು ವಿ ವಿ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಪ್ರಕಾಶಿತ 1974; ಎ ಆರ್ ಕೃ. : ವಚನಭಾರತ)

ಕೃಷ್ಣನ ಸಾರಥ್ಯದ ಚಾಕಚಕ್ಯದಿಂದ ರಥವು ತಗ್ಗಿ ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರವು ಅರ್ಜುನನ ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ ತಗಲಿದ ವಿಚಾರ, ಮೂಲಭಾರತ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ, ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಶಲ್ಯನ ಊಹೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಇರುವುದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ("...ನಳಿನಾಕ್ಷನಾತನ ರಥದೊಳಗಿರೆ ನಿನ್ನ ಗೆಲುವರೆ ಬಿಡುವನೇನೈ...") ಈ ಮಾತು ಮುಂದಿನ ಘಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೇ ಆಡಿದ ಮಾತು; ಶಲ್ಯನ ಮುನ್ನೋಟ ಅದು. ಹಾಗಾಗಿ ಶಲ್ಯನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ "ನಳಿನಾಕ್ಷನಾತನ ರಥದೊಳಗಿರೆ ನಿನ್ನ ಗೆಲುವರೆ ಬಿಡುವನೇನೈ" ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಬರುತ್ತದೆ, ಬರಬೇಕು.

ಆದರೆ " ನೆಲೆಯರಿಯದೆ ಹೂಡಿದೆ " ಎಂದು ಅಸ್ತ್ರ ಪ್ರಯೋಗದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಶಲ್ಯನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾನಷ್ಟೆ? ಪ್ರಯೋಗವೇ ತಪ್ಪಾದರೆ ಕೃಷ್ಣನ ಜಾಣ್ಮೆಯೇಕೆ? ಕೃಷ್ಣನ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಅರ್ಜುನ ಬದುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲವಾದರೆ ಸಾಯಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಾದರೆ, ಕರ್ಣನ ಶರಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ದೋಷವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇವೆರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯ ಗೊಳಿಸುವುದೇ ಇದಕ್ಕಿರುವ ದಾರಿ. ಕರ್ಣನ ಬಾಣವಂತೂ ಪ್ರತ್ಯಸ್ತ್ರವಿಲ್ಲದ ಬಾಣ. ಅದನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಗುರಿತಪ್ಪುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು ಅಷ್ಟೆ. (ಇದು ಪ್ರಕರಣದ ಧ್ವನಿ) ಕೃಷ್ಣನಂತಹ ಸಾರಥಿ ಪ್ರತಿಕಕ್ಷಿಯಾಗಿರುವಾಗ, ಇಂತಹ ಬಾಣವನ್ನು ಕೊರಳಿಗೆ ಹಿಡಿಯುವುದು ಎಂದರೆ, ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟ ಹಾಗೆಯೇ. ಅಂದರೆ ಸಾರಥಿಯು

ಜಾಣ್ಮೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಇದನ್ನು ಹೂಡಬೇಕಿತ್ತು. ಕರ್ಣನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ಅರಿವು ಇಲ್ಲ. ಅದೇ "ನೆಲೆಯರಿಯದೆ ಹೂಡಿದ" ಗುರಿ. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ತಪ್ಪು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಅನುಕೂಲ. ಕೃಷ್ಣನಂತಹ ಒಬ್ಬ ನಿಷ್ಣಾತ ಸಾರಥಿ ಈ ಅಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಬಾಣವನ್ನು ವ್ಯರ್ಥಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಮಹಾರಥಿಯೂ, ಸೇನಾಪತಿಯೂ, ಮಹಾ ಬಿಲ್ಲುಗಾರನೂ ಆದ ಕರ್ಣ ಇದನ್ನು ಮೊದಲೇ ಊಹಿಸದಿದ್ದುದು, ಬಾಣದ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ತಕ್ಕ ಜಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ವಹಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನೆಲೆ ಅರಿಯದೆ ಹೂಡಿದಾಗ, ಕೃಷ್ಣನು "ಗೆಲುವರೆ ಬಿಡುವನೆ"? ಆದುದರಿಂದ ಆದ ತಪ್ಪನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಂಡು, ಗುರಿ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ತನ್ನ ಸಾರಥ್ಯ ತಂತ್ರದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗದಂತೆ ಹೂಡಬೇಕು. ಇದು ಶಲ್ಯನ ಮಾತಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾರಥ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ರಥವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಶಲ್ಯನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದುದು ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ●

ದುರ್ಗಾಪರಮೇಶ್ವರೀ ಕೃಪಾಪೋಷಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ
ಮುಂಡ್ಕೂರು - ಇದರ ಬೆಳ್ಳಿಹಬ್ಬ ಸಂಚಿಕೆ
'ಯಕ್ಷಪ್ರಜ್ಞೆ' ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ ಫೆಬ್ರುವರಿ 1984

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ವಾದದ ಮಿತಿ

ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತ ಮೂಲಭೂತ ಔಚಿತ್ಯದ ಸೀಮೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ರಂಗದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರೇ ಈ ಔಚಿತ್ಯದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಭಂಗಿಸಿ, ಕೆಟ್ಟ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ, ಕಲಾವಿದರೂ ದಾರಿ ತಪ್ಪುವ ಭಯವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇಂತಹ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಆಶುಭಾಷಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಲಗೆಯ ಚಾಪಲ್ಯ ಮತ್ತು ಮೇಲಾಟಗಳಿಂದ ಔಚಿತ್ಯ ಭಂಗಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ಆಸ್ಪದ ಇದೆ. ಮಾತಿಗೆ ಮಾತು ಬೆಳೆದಾಗ ಮಾತಿನ ಚಕಮಕಿ ಬೆಳೆದು, ಇದಿರಾಳಿಯನ್ನು ಭಂಗಿಸುವ ಕುತಂತ್ರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಯೇನೋ ಗೆಲ್ಲಬಹುದು, ಆದರೆ "ಪ್ರಸಂಗ" ಸಾಯುವುದು.

ಹಲವು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ತರ್ಕನೈಪುಣ್ಯವನ್ನೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಏಕೈಕ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾಗಿ, ನಿಕಷವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾರು ಗೆದ್ದರು ಎನ್ನುವುದೇ ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಏನಕೇನ ಪ್ರಕಾರೇಣ ಇದಿರಾಳಿಯ ಬಾಯಿಕಟ್ಟಿಸುವ ಮಾತುಗಾರನಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬೆಂಬಲ ದೊರೆಯುವುದೂ ಉಂಟು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಬೇಕೆನಿಸಿದಲ್ಲಿ. ವಿವಾದಕ್ಕೂ ಧಾರಾಳ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಕೆಲವು ಬುದ್ಧಿವಂತರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರು ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಹಲವಾರು ವಾದಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಂಡ - ಹೆಂಡಿರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಅಣ್ಣ - ತಮ್ಮಂದಿರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಹಾಗೆಯೇ ಹಲವಾರು 'ಸಹಪಾತ್ರ'ಗಳಲ್ಲೂ ರಂಗವಲ್ಲಿ ವ್ಯಗ್ರವಾದ ಪೈಪೋಟಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವಾದ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಡವೋ ಎಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲದೋ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಾದವನ್ನು

ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದುಂಟು, ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾವಿದ (ಪಾತ್ರಧಾರಿ)ರೂ ವಾದಕ್ಕೆ ತೊಡಗು ವುದುಂಟು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ನಾಟಕ ಹತ್ತಾರು ಜನ ಸೇರಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬನ ದೃಷ್ಟಿ ಒಂದೊಂದು. ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿವಂತಿ ಕೆಯ ಮಟ್ಟವೂ ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇಲ್ಲ. ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಾಗ "ಪ್ರಸಂಗ"ದ ಪದ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಧೋರಣೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಏಕ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸಂಗ ಕೊಡುವ ಅವಕಾಶವನ್ನೂ ಔಚಿತ್ಯದ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ಮಾಡಿಸತೊಡಗಿದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾದಕ್ಕೆ, ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಹೋದೀತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಮೂಲವ್ಯಾಸಭಾರತದ ಕಥೆಯು ದಾರಿ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಕಥೆ, ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆ - ಇವು ಹಲ ವೆಡೆ ತೀರಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬನು ಒಂದೊಂದು ವಾದವನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ವಾದಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲ - ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಯಮ ದಿಂದ ಸಮನ್ವಯ ಸಾಧಿಸುವುದೂ, ಇದಿರಾಳಿಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿ 'ಕೊಂಡು ಸಾಗುವುದೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರುವವನ ಮಾರ್ಗವಾಗ ಬೇಕು.

ಒಂದೊಂದು ಪುರಾಣವೂ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬೇರೆಬೇರೆ ಕೇಸುಗಳನ್ನೂ ದಸ್ತಾವೇಜುಗಳನ್ನೂ ಹಿಡಿದು ಹಿಂಜಿ ವಾದಿಸುವ ವಕೀಲ ನಂತೆ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಮಾತಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾತಾಡುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗದ ಒಟ್ಟಂದವೂ, ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿಯೂ ಸದಾ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿರ ಬೇಕು.

ತತ್ವಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬಿಡಿಸಲಿಕ್ಕಾಗದ ಹಲವಾರು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ, ದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತೀವ್ರ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಆಚಾರ್ಯ ತ್ರಯರೂ, ತತ್ವವೇತ್ತರೂ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಕೊನೆಯ ತೀರ್ಮಾನ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಯತ್ನಿಸ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಕೆಲಸವಲ್ಲವೆಂಬುದು ನನ್ನ ಎಣಿಕೆ.

ಪುರಾಣಗಳೂ ಅವನ್ನಾಧರಿಸಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥ - ಸಂವಾದಗಳೂ ಕೆಲವೊಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಬುದ್ಧಿವಂತನಿಗೂ ಉತ್ತರಿಸಲಸಾಧ್ಯವೆನಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ, ವಿರೋಧಾಭಾಸ

ಗಳೂ ಇವೆ. ಅದಕ್ಕೇನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ? ಇಂಥ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೆತ್ತಬಾರದೆಂದಲ್ಲ ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಜಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಸಂವಾದದಲ್ಲುರುಳಿಸಿ, ನಿಲುಗಡೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾದುದೇ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರ.

ಪುರಾಣಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ. ಅವು ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಘಟನೆಗೂ ತರ್ಕಬದ್ಧ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಹುಡುಕುವುದು ತಪ್ಪು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಶುದ್ಧ ತರ್ಕದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಭಾವ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಪುರಾಣದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಕಾರ್ಯಕಾರಣವನ್ನು ಮೀರಿದ "ದೈವಲೀಲೆ" ಪುರಾಣದ ಮುಖ್ಯ ಧರ್ಮ.

ಪುರಾಣದ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸಲಾಗದ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿವೆ; ಮೂಕತೆಗಳಿವೆ. ಇದಿರಾಳಿಯ ಬಾಯಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಇಂತಹ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅಮುಕುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧರ್ಮವಲ್ಲ, ನಾಟಕಧರ್ಮವೂ ಅಲ್ಲ; ಔಚಿತ್ಯ ವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಏನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ? ನಮ್ಮ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಇರುವುದುಂಟು.

ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪಾರಿ ಭಾಷಿಕ-ಶಬ್ದ ದೊರೆತಾಗ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ತಾಸುಗಟ್ಟಲೆ ವಾದಿಸುತ್ತಾ ಕೂತರೆ ಅರ್ಥ ವಾಗದೆ, ನಿರರ್ಥವಾಗಿ, ಸಮಯದ ದುಂದುಗಾರಿಕೆಯೂ ಆದೀತು.

ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ, ಇದಿರು ಪಾತ್ರದ ಹುಳುಕುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ, ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಪುಂಖಾನುಪುಂಖ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ಮಾಡುತ್ತ ಕೂತರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಪದ್ಯ ಗಳು, ಪ್ರಸಂಗದ ರಚನೆ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಗಾತ್ರ ಪ್ರಮಾಣ ಗಳು ಎಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ನೀಡುತ್ತವೆಯೋ, ಅಷ್ಟೇ ವಾದದ ಮೇರೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ವಾದಕ್ಕೊಂದು ಉದ್ದೇಶ, ನಿಲುಗಡೆಯ ತಾಣ, ಮಾತಾಡುವ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಮೊದಲೇ ಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಂಗ ನಿಷ್ಠೆಯೂ ಅಗತ್ಯ, 'ಪ್ರಸಂಗ ಏನಾದರೇ ನಂತೆ! ಅದರ ವಿಚಾರ ನನಗೇಕೆ? ನಾನು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಬಿಡುತ್ತೇನೆ" – ಅನ್ನುವುದು ನ್ಯಾಯವಲ್ಲ. ದುಃಖದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೋ, ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತಸ್ತಿನ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ, ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಬಿಗಿಯಿಂದಲೋ ಪ್ರಶ್ನೆಕೇಳಲಾಗದ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಾದದಲ್ಲಿ ಸೋಲುವುದೇ ಪಾತ್ರ-ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯ. ಆದರೆ ಹಲವು ಬಾರಿ ವಾದದ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಭಾವವೂ, ರಸವೂ, ಪ್ರಸಂಗ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮವೂ ದಿಕ್ಕುಪಾಲಾಗು

ತ್ತದೆ. ಹಲವೆಡೆ ವಾಲಿ-ರಾಮರ ಹಾಗೂ ಭೀಷ್ಮ ಕೌರವರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡಿವೆ.

ಹಿಂದೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಶುಷ್ಕವಾದಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದುವಂತೆ. ವಂಶಾವಳಿ, ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳ ವರ್ಣನೆ ಹೆಂಡಿರು-ಮಕ್ಕಳ ಸಂಖ್ಯಾವಿವರ, ಧ್ವಜ, ರಥ ಹಾಗೂ ಸೈನ್ಯ ಸಂಖ್ಯೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಾದಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದುವಂತೆ. ಅದರ ನಂತರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗಿ, ತಾತ್ವಿಕ, ವಿಚಾರ ಪ್ರಧಾನ ಚರ್ಚೆಗಳೂ, ಸಾಹಿತ್ಯವೂ, ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರವೂ, ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು.

ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು 'ಅತಿ' ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ವೈಚಾರಿಕ ಚರ್ಚೆ, ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ "ತಾಳಮದ್ದಳೆ" ಗಳು ಬರೀ 'ತಕರಾರು ಕೂಟ'ಗಳಾದುವು. ಪಾತ್ರಗಳ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಪ್ರಸಂಗ-ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಣಕಿಸುವ ಮಾತುಗಳೂ ಬಂದವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, 'ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ'ಗಳು ಚರ್ಚಾಸಭೆ, ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಂಗದ ವಿಮರ್ಶಾಸಭೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದವು. ಅರ್ಥಧಾರಿ ಪ್ರಸಂಗದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತ ಕೂರಬೇಕೆ? ವಾದದ ಭರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾತ್ರಿಗೆ ಕೇವಲ ಇಪ್ಪತ್ತು-ಮೂವತ್ತು ಪದ್ಯಗಳಷ್ಟೆ ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟು ಕಥೆ ಸಾಗಿತು. ಈ 'ಅತಿ'ಯು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ನಿಜರೂಪವನ್ನೇ ಕೆಡಿಸಿತು. ಈ 'ಅತಿ-ವಾದ'ವು ನಮ್ಮ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ತಗಲಿದ ದೊಡ್ಡ ರೋಗ. ಒಬ್ಬನ ಪೀಠಿಕೆ ಯನ್ನು ಸಹ ಅಕ್ಷರಕ್ಷರ ಖಂಡಿಸುವುದು ಈಗಲೂ ನಡೆದಿದೆ. ಈ "ವಯರ್‌ಲೆಸ್ ಆರ್ಗ್ಯುಮೆಂಟ್" ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಇದು ಬರೀ ವಾದದ ಚಟ.

ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಯಂತೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾದದ ಮಿತಿ ಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

೧ ಇದಿರಾಳಿ ಎತ್ತಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಒಪ್ಪಂದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಉತ್ತರಿಸುವ ಯತ್ನ ನಡೆಸುವುದು.

೨ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯವನ್ನೂ, ಪ್ರಸಕ್ತ ಪದ್ಯದ ಭಾವವನ್ನೂ ಸ್ಫುಟಪಡಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದು.

೩ ಇದಿರಾಳಿ ಯಾವುದೋ ಆಧಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿದ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಆ ಆಧಾರ ವನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು ತರವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ, ಪ್ರತಿವಾದವನ್ನೋ ಯುಕ್ತಿಯನ್ನೋ ಹೂಡುವುದು ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳವನ ದಾರಿ.

೪ ಒಂದು ಪದ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಖಂಡತುಂಡವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಹಾಗೂ ಇದಿರಾಳಿಯಿಂದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯುವುದು. ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯನ್ನೂ, ಕುತೂಹಲವನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಪೂರ್ತಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಂದೇ ಬಾರಿ ಹೇಳಿ, ಯಾವುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಾರದಂತೆ ಇದಿರಾಳಿಯನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸುವುದು ದಾರಿಯಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರೂ ಸೇರಿ ಸಂವಾದ ರೂಪದಿಂದ ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಾದಕ್ಕೆ ಸೊಗಸು ಬರುವುದು.

೫ ವೀರರಸದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕೆಲವು ಗಂಭೀರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಾದ ಚುಟುಕಾಗಿರುವುದೊಳಿತು. ಪದ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಕಂತಿಹೋಗುವ ಮೊದಲು ವಾದಗಳು ಮುಗಿಯಬೇಕು.

೬ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಎದಿರಾಳಿಯಿಂದ ಉತ್ತರಬಾರದಿದ್ದಾಗ ನೇರ ಮುಂದೆ ಹೋಗಬೇಕು. ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉತ್ತರ ಸಾಕು. ಮತ್ತೆ ಬೇಕಾದರೆ ಉಪಪ್ರಶ್ನೆಕೇಳಬಹುದು. ಒಂದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ತಿಕ್ಕುವುದರಿಂದ ಸಂವಾದವು ಹಾಳಾಗುವುದು.

೭ ಕೌರವ, ರಾವಣರಂತಹ ಖಳಪಾತ್ರಗಳು ಇದಿರುಪಾತ್ರಗಳು ಕೇಳುವ ಎಲ್ಲಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೂ ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಿಸದಿರುವುದೇ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಇದು ದುಷ್ಟ ಸ್ವಭಾವ-ಚಿತ್ರಣದ ಒಂದು ರೀತಿಯೂ ಆಗುವುದು.

ಕೌರವ ರಾವಣನಂತಹ ಖಳಪಾತ್ರಗಳು ಇದಿರುಪಾತ್ರಗಳು ಕೇಳುವ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಿಜಕ್ಕೂ ಉತ್ತರಿಸಲಾರರು. ಅವರ ವಾದದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಪರ ವಿರೋಧ ಬಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಬರಬೇಕಾದದ್ದೆ. ಆದರೆ ಸಾತ್ವಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಇರುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ, ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ.

೮ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಪದ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸುತ್ತ ಇರಬೇಕು. “ದೂರದ ಪ್ರಶ್ನೆ” ಹುಲಿ ಸವಾರಿಯಂತಾಗುತ್ತದೆ.

೯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇದಿರುಪಾತ್ರವನ್ನವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರ, ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಸಹಪಾತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಲವು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತರಹ ಇರುತ್ತವೆ.

೧೦ ವಾದದ ಅವಕಾಶದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಣ್ಮೆ ತೋರಿಸಿದಷ್ಟೂ ಕಡಿಮೆಯೇ

ಸರಿ. ಯಾವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವಾದಕ್ಕೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡೆನೆನ್ನುವುದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಪರಿಣತಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿರುವುದು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ಬರೇ ವಾದವಲ್ಲ. ತರ್ಕನೈಪುಣ್ಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಿರಬೇಕಾದ ಹಲವು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಷ್ಟೆ. ಅದು 'ಹತ್ತರಲ್ಲಿ ಒಂದು' ಮಾತ್ರ. ಬೇರೆ ಒಂಬತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯ. ವಾದದ ಗೆಲುವೇ ಅರ್ಥದ ಗೆಲುವಲ್ಲ. ಒಂದು ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆ ವಾದದಲ್ಲಿ ಸೋತು ಕೂಡಾ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು.

ವಾದದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಸಮಾಲೋಚನೆ ನಡೆಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಪರೀಕ್ಷಾರಂಗವಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾತಿನ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೊದಲೇ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲ.

ಇದೀಗ ಹೊಸತಲೆಮಾರಿನ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾದವು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಆಶಾದಾಯಕ ಅಂಶವಾಗಿರುವುದು. ವಾದವು ಸಂವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದು, ಹಿತಮಿತವಾದ, ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಚುಟುಕು, ಚುರುಕು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪ ತಳೆದುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಪೂರ್ವಸಮಾಲೋಚನೆಯಿಂದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಸೊಗಸಾಗಿ ಸಾಗಬಲ್ಲುದೆಂಬುದು ನನ್ನ ಹಾಗೂ ಕೆಲ ಸಹಕಲಾವಿದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅನುಭವ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾದವೆಂಬುದು ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಕೂಡಿ ಸಾಗಿದಾಗ - ಆಕರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಂದೇಹ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಚರ್ಚೆ ಆಗಬಲ್ಲುದು. ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಅದು ತೆರೆದಿಡಬಲ್ಲುದು, ಪುರಾಣಕಾಲದ ವಿವಿಧ ಜೀವನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ದರ್ಶನ, ಇಂದಿನ - ಹಿಂದಿನ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಾಮ್ಯ - ವೈಷಮ್ಯಗಳ ನೋಟ ನೀಡಬಲ್ಲುದು. ಪ್ರಸಂಗದ ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳ, ರಚನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ದರ್ಶನ ಕೊಡಬಲ್ಲುದು. ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ವಿಷಯ ವೈವಿಧ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಂದು ಅನುಭವವಾಗಿ ವರ್ಗಾಯಿಸಲ್ಪಡಲು ಸಾಧ್ಯ.

ವಾದವೆಂಬುದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ, ರಸಿಕರು ಬಯಸುವ ಒಂದು ಅಂಗ. ಅದರ ಬಳಿಕೆ, ಪ್ರಸಂಗದ, ಜೀವನ ದರ್ಶನದ, ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವದ, ಔಚಿತ್ಯದ, ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮದ, 'ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯ'ದ ಒಟ್ಟು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕಲೆಯ ಅಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ●

''ಪಾರಿಜಾತ'' ಮಣಿಪಾಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘದ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆ ಏಪ್ರಿಲ್ 1976

ಜೂನ್ 1984

ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಔಚಿತ್ಯ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಔಚಿತ್ಯಭಂಗವು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವೆನ್ನ ಬಹುದಾದಷ್ಟು ವಿಪುಲವಾಗಿದೆ. ನಿಜ. ಆದರೆ ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯ ಔಚಿತ್ಯದ ಮೇರೆಯನ್ನು ಮೀರುವಷ್ಟು ಸಲೀಸಾಗಿ ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳು ಮೀರಿಲ್ಲ ಎನ್ನಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಯಾವಾಗ ಬಂದರೂ, ಯಾವ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಮಾತನಾಡಬಹುದು ಅನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರೂಢಮೂಲವಾದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದ ರಸಭಂಗವಾಗುವುದು, ಸನ್ನಿವೇಶದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಕೆಟ್ಟು, ಕಥೆಗೆ, ಅದರ ನಾಟಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನ್ಯಾಯವಾಗುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಾರದಿರದು. ಇದು, 'ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ' ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಹಾಗೂ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಈ ಮೂರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಸ್ವರ್ಗಲೋಕದ ದ್ವಾರದ 'ದೇವದೂತ' ದೇವೇಂದ್ರನೊಡನೆ ಅಸಂಬದ್ಧ ವಾಗಿ ಹರಟುವುದು; ಋಷಿಮುನಿಗಳು, ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು, ಮಂತ್ರಿಗಳು ಬುದ್ಧಿಸ್ವಾಧೀನ ಇಲ್ಲದವರಂತೆ ಹಲುಬುವುದು - ಮುಂತಾದ ವಾಕರಿಕೆ ತರಿಸುವಂತಹ ಹಲವಾರು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು 'ಆಟ'ಗಳಲ್ಲಿ 'ಹಾಸ್ಯ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಹಾಸ್ಯವೆ? ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೇ? ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರು ಅವಶ್ಯ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪ್ರಬುದ್ಧರೆನ್ನಬಹುದಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ, ನಟರೂ 'ಹಾಸ್ಯದ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ' ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಂತಹ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಗಳನ್ನು 'ಕ್ಷಮಿಸು ವುದೂ' ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಔಚಿತ್ಯದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹಾಸ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧತೆ ಹಾಗೂ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು, ಹಾಸ್ಯದ ಗುಣ ವನ್ನೂ ಉಳಿಸಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕಾದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ-ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೌಚಿತ್ಯವು ಭಾರೀ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರಲು, ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಯಂತೆ ನಿಮ್ನಲಿಖಿತ ಕಾರಣಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

೧ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಆಶುಭಾಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಮೂಡಿ ರಂಗದಲ್ಲಿಯೇ ತಯಾರಾಗುವುದು. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಪುನರ್ಪರಿಶೀಲನೆ ಹಾಗೂ ಗಾಳಿಸುವಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

೨ ನಗಿಸಿ, ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಚಪಲ' ಯಾವಾಗಲೂ ವಾಗ್ಮಿ ಹಾಗೂ ರಂಗಕಲಾವಿದನಿಗೆ ತಗಲುವ ಒಂದು ಪೀಡೆ. ಈ ಚಪಲವನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುವುದು, ಮಾತಿನ ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಯಮ ತೋರಿದಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ.

೩ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿ ಅಶಿಕ್ಷಿತರು. ಅವರಿಗೆ ಮನೋರಂಜನೆ ಕೊಡಲು ಹಾಸ್ಯ ಕಂಡ ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಹಾಸ್ಯಗಾರನೂ ಇಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಲೋಕದಲ್ಲೊಬ್ಬ ಪ್ರಜೆಯಾಗಿದ್ದು ಹಾಸ್ಯಗಾರನೆಂಬ ಸನದು ಪಡೆದು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತಾದುದು.

೪ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಗಳ ಅನೇಕ ಹಾಸ್ಯ - ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಆಕಾರ ತಳೆದಿಲ್ಲ. ಆ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳಂತೂ ಪ್ರಸಂಗ - ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದವುಗಳು; ನಾಟಕೀಯತೆಗಾಗಿ, ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸೊಗಸಿಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಡುವಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು: ಉದಾ - ಚಿಕ್ಕ (ಕೀಚಕ ವಧೆ) ಮಕರಂದ, ವಿಜಯ (ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ), ನಾಯಕ - ನಾಯಕಿಯರ ಸಖ, ಸಖಿಯರು. ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರದ ಸಚಿವ, ಆಪ್ತ, ಇತ್ಯಾದಿ; ಮಂತ್ರವಾದಿ, ಜೋಯಿಸ, ವೈದ್ಯ, ಕುದುರೆ ಹೊಡೆಯುವವರು, (ಅಶ್ವಮೇಧ) ಕಿರಾತ - ಇತ್ಯಾದಿ, ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಸೀಮೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

೫ ಎಲ್ಲಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಭ್ರಮೆ; 'ಹಾಸ್ಯಗಾರ'ನೆಂಬ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಹಾಸ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕೆಂಬುದು. ಆ ಪಾತ್ರ ಹಾಸ್ಯವೆ, ಗಂಭೀರವೆ? ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶವೇನು? - ಇದೊಂದನ್ನೂ ಗಮನಿಸದೆ 'ಹಾಸ್ಯಗಾರ'ನೆಂದು 'ನೇಮಕಾತಿ'ಯನ್ನು ಪಡೆದ ಕಲಾವಿದ ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಸ್ಯ (ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ?) ತರಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು. ಇದು ಹಲವಾರು ಆಭಾಸಗಳ ಮೂಲ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ 'ಹಾಸ್ಯಗಾರ'ನೆಂಬ ನೇಮಕಪಡೆದ ಕಲಾವಿದ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಇತರ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಹ್ಮ, ನಾರದ, ಋಷಿಗಳು, ನಳಚರಿತ್ರೆಯ ಬಾಹುಕ, ಮಂತ್ರಿ,

ಬೃಹಸ್ಪತಿ, ಶುಕ್ರ, ಪುರೋಹಿತ, ಜ್ಯೋತಿಷಿ ಹಾಗೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾಗಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ದುಃಖ ಪ್ರಧಾನ ಹಾಗೂ ಗಂಭೀರ ಪಾತ್ರಗಳು. ಆದರೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಮಾಮೂಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಳನ್ನು ತುರುಕಿಸಿ, ಕತೆಯ ಪಾತ್ರದ ಗಂಟಲು ಹಿಚುಕುವುದನ್ನು ಕಂಡರೆ, ತಲೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು 'ಹಾಸ್ಯಗಾರ'ನ ಬದಲು ಇತರ ನಟರೇ ನಟಿಸಬೇಕು; ಅಥವಾ 'ಹಾಸ್ಯಗಾರ'ನೆಂಬವನು ಯಾವಾಗಲೂ ಹಾಸ್ಯವೊಂದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವವನೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ತೊಲಗಬೇಕು. ಬಾಹುಕ, ಬೃಹಸ್ಪತಿ, ಬ್ರಹ್ಮ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ, ಹಾಸ್ಯದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವುದು ಬರೇ ಕೀಳು ಮಟ್ಟದ ಮನೋರಂಜನೆಯೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಎಂದೂ ಕಲೆ ಎನಿಸದು. ಅದು ಪುರಾಣ ಹಾಗೂ ರಂಗದ ಕೊಲೆಯಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು?

ಹಾಸ್ಯದ ಹೆಸರಲ್ಲಾಗುವ ಇನ್ನೊಂದು ಔಚಿತ್ಯಭಂಗ ಪ್ರಕಾರವಿದೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾಗಿರದೆ, ಗಂಭೀರವಾಗಿರುವುದು. ಉದಾ: ಸ್ವರ್ಗಲೋಕದ 'ದ್ವಾರದೂತ', ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ರಾಕ್ಷಸರ ಆಕ್ರಮಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯೋಣ. ಆ ದೂತನು ಬಂದಿರುವ ರಾಕ್ಷಸರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಮಾತಾಡಬಹುದು, ಅವರನ್ನು ಗೇಲಿಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ. ಆದರೆ ಈ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ದೇವಸಭೆಗೆ ವರದಿ ಮಾಡುವಾಗ ಅವನದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತಿಳಿಸದಿದ್ದರೆ ಹೇಗೆ? "ತಾನು ಸೇವಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿ, ತಾನು ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವುದು ರಾಜನಲ್ಲಿ, ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ" - ಎಂಬ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ರಂಗಜ್ಞಾನ, ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು ಕೂಡಾ ನಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾಸ್ಯನಟರಿಗೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಖೇದಕರ.

'ರಾಜಾ ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ'ನು ಜಮದಗ್ನಿಯ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅವನೊಂದಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಕಿರಾತ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನೋ, ಸಖನೋ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಮಾತು, ಮಾಡುವ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಎಬ್ಬಿಸುವ ಅವಾಂತರ ಕಂಡರೆ ರಾಜನ ಮರ್ಯಾದೆ ಉಳಿಯದು. "ಕೂಡಲೇ ಇಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡಿ" - ಎನ್ನಬೇಕು ಋಷಿ. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ಹಾಸ್ಯದ ರೀತಿ.

'ಇಂದ್ರಜಿತು ಕಾಳಗ'ದಲ್ಲಿ ಮಾಯಾಸೀತೆಯ ಮರಣ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಜಾಂಬವಂತ - ಹನುಮಂತರ ದುಃಖ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜಾಂಬವಂತನ ಪಾತ್ರವು ಹಾಸ್ಯನಟರ ಪಾಲಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕರುಣರಸ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಜಾಂಬವಂತ 'ಹಾಸ್ಯ' ಮಾಡುವುದನ್ನು ಕಂಡರೆ, ಇದು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟ'ವೋ, ಹುಚ್ಚರ ಸಂತೆಯೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಬಭ್ರುವಾಹನ - ಅರ್ಜುನರ ಭೇಟಿಯು

ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರ ಸನ್ನಿವೇಶ. ವಿಧಿವಿಲಾಸಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ತಂದೆಯು ಮಗನನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಬಭ್ರುವಾಹನನ ಮಂತ್ರಿಯು (ರೂಢಿಯಂತೆ ಇದು ಹಾಸ್ಯನಟನ ಪಾಲಿನ ವೇಷ) ಬಂದು ಮಾಡುವ "ಬಫೂನರಿ" ಕಂಡರೆ ಹಾಸ್ಯ ಎಂದರೇನು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲದವರ ವ್ಯವಸಾಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಹಸ್ರ 'ಅಸಂಬದ್ಧ'ಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮೂರನ್ನು ನಾನಿಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಸುಧಾರಣೆ, ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇವು ನಿದರ್ಶನಗಳು.

ಹಾಸ್ಯದ ಸ್ಪರ್ಶವೇ ಇಲ್ಲದ, ಇರಬಾರದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ತರುವುದು, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯಭಂಗದ ಒಂದು ಮುಖ. ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಇದ್ದರೂ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಅಳತೆಮೀರಿ, ಹದತಪ್ಪಿ ಬೆಳೆಸುವುದು.

ಹಾಸ್ಯ ಎಂದೊಡನೆ ಎಲ್ಲ ಹಾಸ್ಯಗಳೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ ತಾನೆ? ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪದರುಗಳಿಲ್ಲವೆ? (ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಲ್ಲೂ ಇವೆ ಅನ್ನಿ) ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಶೃಂಗಾರ ಹಾಸ್ಯಗಳನ್ನು ಚೊಕ್ಕದಾಗಿ, ಬಿಗಿಯಾಗಿ ನೀಡುವುದು ಉಳಿದ ರಸಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗಿಂತ ಕಷ್ಟವೋ ಏನೋ!

ನಾರದ, ಕೃಷ್ಣನೊಂದಿಗೆ ಬರುವ ವಿಜಯ, ಸಮುದ್ರಮಂಥನದ ರಾಕ್ಷಸ ಪಡೆಯ 'ವಿದೂಷಕ', ಚಂದ್ರಾವಳಿವಿಲಾಸದ ಚಂದಗೋಪ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಚರಿತ್ರೆಯ ನಕ್ಷತ್ರಕ, ಸತೀಶೀಲವತಿಯ ಚಿತ್ರಾಂಗ ಇವೆಲ್ಲ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯರಸವುಳ್ಳ ಪಾತ್ರಗಳೇ ನಿಜ. ಆದರೆ ತೀರಾ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರದವುಗಳು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ತರದವುಗಳು. ಅದೇಕೆ, ಒಂದೇ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಶ್ರಮ, ಆಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ವಹಿಸಬೇಕು. ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಅಥವಾ ಕೇವಲ 'ಹಾಸ್ಯ'ವೇ ಉದ್ದೇಶವಾದದ್ದು ಇರಬಹುದು. ಭೂಕೈಲಾಸದ ನಾರದನ ಮಾತಿನ ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯ ಮೊನಚು ಇರಬೇಕು, ನಾಯಕಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ನಾಯಕನ ಮುಂದೆ ವರ್ಣಿಸುವ ಪಾತ್ರವು 'ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರ'ವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ನಾರದನ ಹಾಸ್ಯಮಟ್ಟ ಬೇರೆ, ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದ 'ಮಿತ್ರ'ನದು ಬೇರೆ; ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ನಮಗೆ ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಸ್ಯವು ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯವಲ್ಲ. ಆ ಉದ್ದೇ

ಶವೂ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅದು ಹಾಸ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಇದೆ; ಉದಾ: ಜಲಂದರನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿನ 'ಮದ್ಯಪಾನ' ಮಾಡಿದ ದೇವೇಂದ್ರನ ಒಂದೆರಡು ದೃಶ್ಯಗಳ ರಂಗ ವ್ಯವಹಾರ.

ಕೆಲವೊಂದು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರವೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕೇವಲ ತಿಳಿಹಾಸ್ಯ ಸಾಲದು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಇಡಿಯ ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಕಾರ ಕೊಟ್ಟು ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡಿ, ಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಸುಗೆ ತಪ್ಪದಂತೆ, ಹಾಸ್ಯರಸ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವು ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ, ಒಂದು 'Variety' ಆಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥಾವಾಹಕವಾಗಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ, 'ಸತೀಶೀಲವತಿ' ಕಥೆಯ ಚಿತ್ರಾಂಗ; 'ಭಾಸವತಿ' ಕಥೆಯ ಒಬ್ಬ ಪೆದ್ದ ರಾಜಕುಮಾರ, 'ಚಂದ್ರಾವಳಿ'ಯ ಚಂದಗೋಪ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಇತರ ರಸಗಳೂ ಇದ್ದು, ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊಣೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರಸವು ಒಂದೇ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿಲ್ಲ ತಾನೆ! ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು 'ಮಾಮೂಲು' ಹಾಸ್ಯಗಳಿವೆ. ಹಾಸ್ಯಗಾರನೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುವ ರಾಜನೋ, ರಾಕ್ಷಸನೋ, ಅಥವಾ ಇತರ ಯಾರೇ ಇರಲಿ, ಅವನ ಮಾತಿನ ಜಾಡು ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು, ಇಂತಿಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೇಳಬೇಕು ಎಂಬ ಒಪ್ಪಂದದ ಹಾಗಿನ ಏರ್ಪಾಡು ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬಾರದಿದ್ದರೆ ಆ ಮಾಮೂಲು ಹಾಸ್ಯವು ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಹೊರಡದು. ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿ.

೧ ರಾಜ : ಶತ್ರುಗಳೊಂದಿಗೆ ನೀನೇನು ಮಾಡಿದೆ?
ದೂತ : ಹೊಡೆದಾಟ ಮಾಡಿದೆ.
ರಾಜ : ಹೇಗೆ?
ದೂತ : ಅವರೂ ಹೊಡೆದರು; ನಾನೂ ಹೊಡೆದೆ.
ರಾಜ : ಅವರೇನು ಹೊಡೆದರು?
ದೂತ : ಪೆಟ್ಟು ಹೊಡೆದರು
ರಾಜ : ನೀನೇನು ಹೊಡೆದೆ?
ದೂತ : ಬೊಬ್ಬೆ!

೨ ದೇವೇಂದ್ರ : ರಾಕ್ಷಸರು ಏನು ಹೇಳಿದರು?
ದೂತ : (ಅಭಿನಯಿಸಿ) ಎಲವೊ ಪಾಪಿ, ನೀನೇಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವೆ!

ಲಜ್ಜೆಗೇಡಿ, ಕೆಳಗಿಳಿ, ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಮರ್ಯಾದೆ ಎಂಬುದಿದೆಯೆ?
(ಇತ್ಯಾದಿ)

ದೇವೇಂದ್ರ : ಎಲವೋ ನನ್ನನ್ನು ಗದರಿಸುತ್ತೀಯಾ?

ದೂತ : ಹಾಗಲ್ಲ ಸ್ವಾಮಿ! ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾನು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದು.

ಹೀಗೆ ಶಬ್ದನಿಷ್ಟವಾಗಿ, ಅರ್ಥನಿಷ್ಟವಾಗಿ, ಸ್ವರನಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ ನಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುವ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಹಲವು ಹಾಸ್ಯಗಳಿಗೆ ಇತರ ಸಹಪಾತ್ರಗಳ ಸಹಕಾರ, ಒತ್ತಾಸೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಹಕಾರವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಮಾತಿಗೆ ಎಡೆ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಹಾಸ್ಯಗಾರ' ನ ಹಾಸ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣ, ದಿಕ್ಕು, ಮಟ್ಟ ಇವು ಹಾಸ್ಯನಟನನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸದೆ ಇತರರ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಆಶುಭಾಷಣ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳುಳ್ಳದ್ದು. ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹತ್ತು ನಟರು ಹತ್ತು ಬಗೆಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲರು.

ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸಿ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕೆ 'ಹಾಸ್ಯಗಾರನನ್ನು ಮಾತಾಡಿಸುವುದು' ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ 'ಮಾತನಾಡಿಸುವವರು' (ಇತರ ನಟರು) ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಮಾತನಾಡಿಸಿದರೆ ಏನೇನೋ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಬರುವುದು ನಗೆ ಅಲ್ಲ ಬೇಸರ.

ನಮ್ಮ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ 'ಹಾಸ್ಯ' ಬಂದು ರಸಭಂಗ ಆಗುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೊಂದು ನಿಯಂತ್ರಣ ಅವಶ್ಯ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಹಾಸ್ಯದ್ದೇ ಇರಲಿ. ಆಗಲೂ 'ಹಾಸ್ಯಗಾರ' ಮತ್ತು ಸಹನಟರು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳ ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಬೇಕು.

೧ ಆ ಹಾಸ್ಯ ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದ್ದು? ಯಾವ ಮಟ್ಟದ್ದು?
೨ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವುವು? ಅವುಗಳ ಗುಣಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಯೋಗ್ಯತೆ ಏನು?
೩ ಅಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದಾದ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಗಳು ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಶೋಭೆಯನ್ನೀಯುತ್ತವೆ?
೪ ಕಥೆಯ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಆ ಹಾಸ್ಯ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವುದೆ?
೫ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಬಹುದು? ಇತ್ಯಾದಿ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ರಂಗವ್ಯವಸಾಯಿಗಳು ಯೋಚಿಸಿ

ದ್ದಾರೆಯೆ? ನಮ್ಮ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಭಿನಯ, ಹಾಗೂ ಮಾತುಗಳು ಅನೌಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಸಭ್ಯತೆಗಳ ಧಾರಾಳ ಮಿಶ್ರಣಗಳಾಗಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ಅಥವಾ ಹಾಸ್ಯಗಾರರ ಪಾತ್ರಗಳ (ಹಾಗನ್ನುವುದೇ ಸೂಕ್ತ) ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಗೊಂದಲವಂತೂ ವಿಪರೀತ. ಯಾವುದೋ ಬಣ್ಣದ ಚಡ್ಡಿ. ಪಾಯಜಾಮಾ. ಪ್ಯಾಂಟು, ಹ್ಯಾಟು. ಅಂಗಿ, ಟೊಪ್ಪಿಗಳು, ಎಲ್ಲವೂ ಹಾಸ್ಯಗಾರರ ಮೂಲಕ ರಂಗವನ್ನು ಪವಿತ್ರಗೊಳಿಸಿ, ತಾವೂ ಪಾವನವಾಗಿವೆ.

ಸ್ವರ್ಗಲೋಕದ ಬಾಗಿಲಭಟನು ಸರ್ಕಸ್ ಬಫೂನನ ಟೊಪ್ಪಿ, ಚಲ್ಲಣ ತೊಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಜನ ಆಪ್ತನೋ, ಕಿರಾತರ ಪೈಕಿಯ ವಿದೂಷಕನೋ ಇಸ್ಪೀಟ್ ಜೋಕರನ ಡೊಂಬರಾಟದ ವೇಷಗಳನ್ನೋ ತೊಟ್ಟು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ.

ಕೃಷ್ಣನ ಜೊತೆಗೆ ಬರುವ ವಿಜಯನ ವೇಷವಂತೂ ಭಯಂಕರ. ಹರಕು ಕೋಟು, ಮೋಟು ಜಡೆ, ಬಾಯಲ್ಲಿ ಚಕ್ಕುಲಿ, ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೋಲು - ಇವು ಹಾಸ್ಯ ವಲ್ಲ, ಹೇಸಿಗೆ.

ವಿಜಯ ಮತ್ತು ಮಕರಂದರೆಂಬ ಕೃಷ್ಣನ ಗೆಳೆಯರು ವಿನೋದಪ್ರಿಯ ರೇನೋ ಹೌದು. ಇರಲಿ. ಆವರು ಕೃಷ್ಣನಂತಹ 'ವಿದ್ವಾಂಸರೋ'. ಶ್ರೀಮಂತರೋ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣನ ಜೊತೆಗೆ ಬರುವ ವೇಷಗಳು ಅವನ ಮಿತ್ರರಂತೆ ಕಾಣಿಸಬೇಡವೆ? ಅವರ ವೇಷಕ್ಕೂ ರಂಗದ ಸಭ್ಯತೆ ಇರಬೇಡವೆ? ಅವರು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹುಚ್ಚರಂತೆ ಕಾಣಿಸಬೇಕೆ? ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ವೇಷ ಕುಣಿತಕ್ಕೂ ಅನುಕೂಲ ಹಾಗೂ ಪೋಷಕವಾಗಿರಬೇಡವೆ?

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ಬಳಸುವ ಕೆಲವು ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ತಕ್ಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅವು ಮೇಳವಿಸಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವೂ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಬಫೂನು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ, ಅವನು ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ಸರಿ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ.

ಇವೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥ, ನಾನು ನಮ್ಮ ಸಮರ್ಥ ಹಾಸ್ಯಗಾರರನ್ನು ಮರೆತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದಲ್ಲ. ವಿಟ್ಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಜೋಶಿ. ಮಿಜಾರು ಅಣ್ಣಪ್ಪ. ಕುಂಜಾಲು ರಾಮಕೃಷ್ಣ, ಬಾಳಪ್ಪ ಶೆಟ್ಟಿ ಮುಂತಾದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಹಾಸ್ಯನಟರು

ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಹಾಸ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಚುರುಕು ಮತ್ತು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮಾಮೂಲು ಜಾಡು ಹಿಡಿದು ಇವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಹಲವು ಸಾರಿ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿ ಅಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅಪವ್ಯಯವಾಗುವುದುಂಟು.

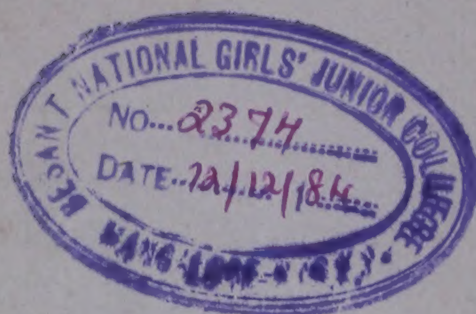
'ಹಾಸ್ಯಗಾರ'ರಲ್ಲದ ನಟರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿರುವುದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸತ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಸ್ಯದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ನಮೂನೆಗಳು, ಅದ್ಭುತ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಹಾಸ್ಯಗಾರರಲ್ಲದ ನಾಯಕ - ನಟರಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ: ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಚಂದಗೋಪ, ಮಾಧವ ಭಟ್ಟ, ವಾಸುದೇವ ಭಟ್ಟ, ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತ, ಚಿತ್ರಾಂಗ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು; ಶಂ ನಾ ಸಾಮಗರ ಕೈಲಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರಿ; ರಾಮದಾಸ ಸಾಮಗರ ಕೈಲಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರಿ; ಮಾಧವಭಟ್ಟ, ಟಿ ಆನಂದ ಮಾಸ್ತರ್, ಕುಂಬಳೆ ಸುಂದರ ರಾವ್ ಮತ್ತು ಕೆ ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟರ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳು; ಕಡಬ ಸಾಂತಪ್ಪನವರ ಹಾಸ್ಯದ ಮಾತು, ಅಭಿನಯಗಳು, ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನಲೋಕ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಇವರಾರೂ 'ಹಾಸ್ಯಗಾರ'ರಾಗಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದವರಲ್ಲ. ಇವರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಔಚಿತ್ಯಭಂಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಮತ್ತು ರೂಪ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಹಾಸ್ಯಗಾರರೆಂದೇ ಖ್ಯಾತರಾಗಿರುವ ಜೋಶಿ ಮುಂತಾದವರು ಬಿಗಿಯಾಗಿ, ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಸ್ಯನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಅನೇಕ ಇವೆ. ಆದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ - ಹಾಸ್ಯದ ಈವರೆಗಿನ ನಡೆ, ಜಾಡುಗಳು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಗ್ರ ಮೂಲಭೂತ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ನಡೆಸಬೇಕು. ಹಾಸ್ಯನಟರು ಬಳಸುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇತರ ವೇಷಗಳ ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪಶೈಲಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ವೇಷಭೂಷಣ ವಸ್ತ್ರಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾದೀತು. ಇದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವಾಗದು.

'ಜನರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ' ಎಂಬ ನೆಪವೊಡ್ಡಿ ಕೀಳುಮಟ್ಟದ ಹಾಸ್ಯ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಬೇಡ. ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಕಲಾವಿದ ತಿದ್ದಬೇಕು, ತಿದ್ದಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇಷ್ಟೊಂದು ದೀರ್ಘ ಪರಂಪರೆಯುಳ್ಳ, ಪ್ರಬಲ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯಗಳುಳ್ಳ ಒಂದು ಕಲೆಯ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೆ, ನಮಗೆ ಅದೊಂದು ಅಗೌರವದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲವೆ?

ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಈ ಕೆಲಸ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕಲಾವಿದರೂ, ನಮ್ಮ ಕಲಾಮೇಳಗಳ ಮಾಲೀಕರೂ ಈ ಕುರಿತು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಬೇಕು.

ಶೃಂಗಾರ - ಹೊನ್ನಾವರ ✓ 1987


BESANT NATIONAL GIRLS' JUNIOR COLLEGE
NO...2374
DATE..12/12/84



ಜಾಗರ

ಎಂ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಂ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಅವರದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಹೆಸರು. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸಿರಿವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸಬಲ್ಲ ಈ ಅಪ್ರತಿಮ ವಾಕ್ಚತುರ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಸದಾ ಜಾಗೃತ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೊಸ ಮೀಮಾಂಸೆ ಬರೆಯ ಹೊರಟ ಜೋಶಿಯವರ ಚಿಂತನೆಯ ಚೊಚ್ಚಲ ಕೂಸು - ಇದು 'ಜಾಗರ'.

ಮಂಗಳೂರಿನ ಬೆಸೆಂಟ್ ಜ್ಯೂನಿಯರ್ ಕಾಲೇಜ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿರುವ ಜೋಶಿಯವರು ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿಚಾರಪೂರಿತ ಪ್ರೌಢ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಒಳ್ಳೆಯ ಲೇಖಕರೆಂದು ಕೂಡ ಆಗಲೇ ಪರಿಚಿತರಾದವರು. ಆಗಾಗ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕವನಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಹವ್ಯಾಸವುಳ್ಳ ಜೋಶಿಯವರು ಇಂದಿಗೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಯೆಂದೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧ.

* ಜಿ ಎಸ್ ಉಬರಡ್ಕ

ಸುಮನಸಾ ವಿಚಾರ ವೇದಿಕೆ ಚೊಕ್ಕಾಡಿ 574 212